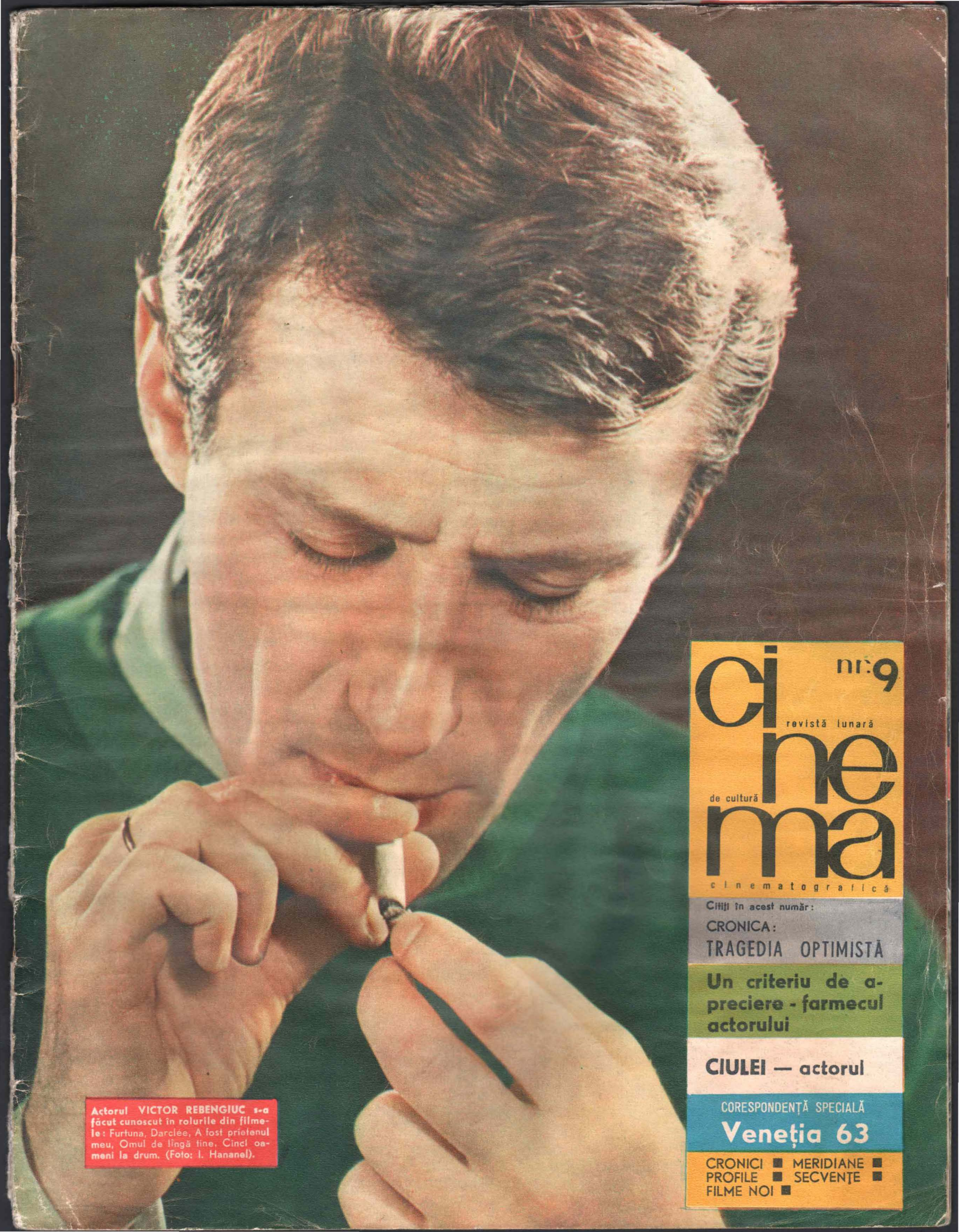
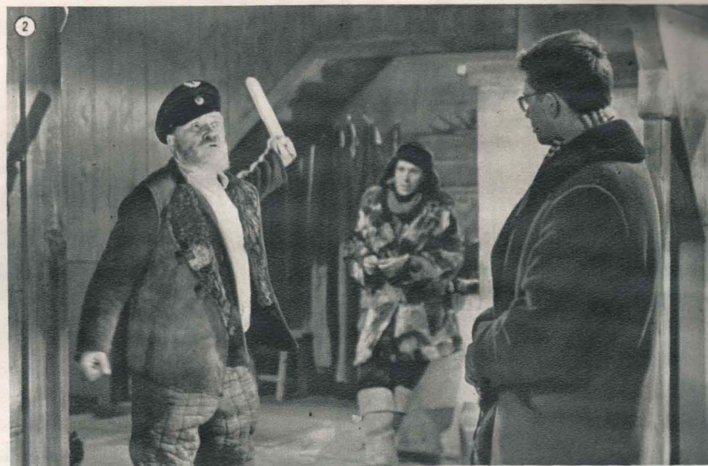


Actorul VICTOR REBENGIUC s-a făcut cunoscut în rolurile din filmele: Furtuna, Darclée, A fost prietenul meu, Omul de lîngă tine, Cinci oameni la drum. (Foto: I. Hananel).

ci ne ma

FILME NOI





1 2 TAMARA SIOMINA (EXCELENTA KATIUŞA MASLOVA DIN RECENTA ECRANIZARE A ROMANULUI LUI TOLSTOI „ÎNVIEREA“) APARE ÎN ROLUL UNEI TINERE ÎNDRĂGOSTITĂ DE UN OM DUBIOS, ÎN FILMUL PRIMUL REPORTAJ.

3 CU NORI ALBI CINEMATOGRAFIA CEHOSLOVACĂ REIA TEMA ULTIMULUI RĂZBOI, ÎNTR-UN LIMBAJ POETIC DE UN LIRISM AUTENTIC, ATRĂGĂTOR. ÎN CENTRUL ACŢIUNII, O FETIŢĂ RĂMASĂ SINGURĂ PE LUME ŞI UN PARTIZAN RĂNIT CARE, VRÎND S-O SALVEZE, ÎMPARTE CU EA TRAGICA SOARTĂ A CELOR RĂMAŞI SUB OCUPAŢIA HITLERISTĂ.





4 TAXIUL MORŢII SE INTITULEAZĂ NOUL FILM POLONEZ BAZAT PE UN SUSŢINUT „SUSPENSE“ CINEMATOGRAFIC CARE NU NEGLIJEAZĂ ÎNSĂ LATURA DE INVESTIGAŢIE PSIHOLOGICĂ A EROILOR. SCENARIUL LUI JOE ALEX A FOST REALIZAT DE JAN BATORY; IMAGINEA, ANTONI WOJTOVICZ.

5 O COPRODUCŢIE A STUDIOURILOR DIN R.F.G. ŞI ELVEŢIA ADUNĂ LAOLALTĂ ACTORI CA: HEINRICH GRETLER, CLAUDE FARELL, HELEN VITA, HEINZ WOESTER ETC., ÎN CADRUL UNEI INTRIGI CU CARACTER POLIŢIST—IPOCRIŢII, REGIA: MAX MICHEL.





6 GALA FILMULUI GERMAN A PREZENTAT ÎN PREMIERĂ PUBLICULUI BUCUREŞTEAN REALIZAREA STUDIOURILOR „DEFA“ INTITULATĂ STRICT SECRET. ÎN ROLURILE PRINCIPALE: ALFRED MÜLLER, HELMUT SCHREIBER, IVAN PALEC. REGIZOR: IANOS VEICZI.

UN CRITERIU DE APRECIERE:

farmecul actorului

Dacă ar fi să urmăm dicţionarul limbii literare — şi n-avem temeiuri să n-o facem — „farmec“ înseamnă „ansamblu de calităţi (frumuseţe, graţie etc.) care produce admiraţie, atracţie, încîntare spirituală, captivează, ademeneşte“... Aşadar, au dreptate criticii cinematografici cînd consideră farmecul personal al actorului drept un criteriu de apreciere a valorii personajului, iar regizorii sînt îndreptăţiţi să scotocească îndelung fişele cu poze din studio, să-şi caute aiurea chipurile pe care nu le-au găsit pe scenele teatrelor, să se hotărască greu şi chinuitor la alegerea înfăţişării eroului. Se pare că în arta cinematografiei farmecul personal al interpretului (integrat tipului întruchipat) devine o categorie estetică, exprimîndu-se nu numai prin date fizice armonioase, prin pitorescul de cartolină ilustrată ca în compoturile colorate semnate de Ismail Rodriguez sau prin produsele agreabile, de galantar frigorific ale patinajului cinematografic austriac, ci printr-un ansamblu de calităţi, în care frumuseţea trăsăturilor îşi are însemnătatea ei, dar din care mai fac parte şi expresivitatea acestor trăsături, spiritualitatea figurii, armonia gestului, mişcării şi atitudinii, graţia feminină şi forţa bărbătească, ingenuitatea naturală a copilului, spontaneitatea, adresa, precizia portretului şi multe altele.

Mi se pare că filmul modern ţine seama din ce în ce mai aplicat de acest complex de însuşiri necesare actorului, renunţînd la transferul mecanic al „oamenilor frumoşi“ din realitate pe peliculă (lăsînd această îndeletnicire vetustă pe seama afaceriştilor incorigibili, neofiţilor ignoranţi ori cîrpacilor), tinzînd să subordoneze calităţile personale ale actorului unei sarcini mai complicate, de înrîurire şi modelare a spectatorului.

Apariţia lui Geo Barton în *Moara cu noroc*, prezenţa Irinei Petrescu în *Valurile Dunării*, profilul desenat de Emanoil Petruţ în *Secretul cifrului*, robusta şi originala interpretare dată de Colea Răutu lui Ilie Barbu în *Desfăşurarea*, rolul de viguroasă autenticitate psihologică şi istorică realizat de Ilarion Ciobanu în *Setea* — şi, desigur, nu numai acestea — se înscriu în tendinţa amintită. Bineînţeles, nu e vorba numai de o modalitate estetică, ci, în primul rînd, de o concepţie înaintată asupra funcţiei personajului.

Dicţionarul limbii literare furnizează şi o a doua accepţie a termenului „farmec“: „procedeu folosit de oamenii superstiţioşi în credinţa că pot influenţa desfăşurarea normală a lucrurilor, cu ajutorul unor pretinse forţe supranaturale“. Într-adevăr, efectuînd o mutaţie verbală, s-ar putea afirma că nu puţini regizori mai nutresc superstiţia că un om cu farmec personal — mai mult sau mai puţin actor — va rezolva toate problemele personajului prin simpla lui înregistrare pe peliculă. De aceea şi „pozează“ atît de insistent numeroase personaje. Parcurgînd genericele filmelor romîneşti, se va putea observa, ca rezultat al acestei superstiţii, cum — pe lîngă reuşitele limpezi în formarea şi cîştigarea unor interpreţi talentaţi şi personaje valide — cinematografia noastră artistică a consumat fără urme un număr remarcabil de actori şi neactori, într-o combustie sterilă de ageamii frumoşi „descoperiţi“ pe bulevarde, printre rude şi familii limitrofe ori la periferia unor ansambluri teatrale provinciale, pretinşi artişti amatori care au distrus numeroase personaje înţepenindu-le în faţa aparatului, zîmbind unsuros sau gesticulînd ameţitor, lustruind dezolant oamenii şi pe dinăuntru şi pe dinafară, după exemplarele reţinute de ei în vizionările copilăriei.

Noţiunea de farmec personal n-are nici un sens dacă e considerată în afara capacităţii artistice verificate a interpretului, în afara facultăţii sale creatoare, a talentului — după cum devine ininteligibilă dacă e socotită ca un dat imuabil. S-ar putea spune că în arta atît de particulară a cinematografiei, farmecul actorului *se dobîndeşte* în procesul extrem de complicat al făuririi imaginii, în care, pe lîngă însuşirile actorului ca om şi ca artist, intervin şi mulţi alţi factori. Labilitatea noţiunii e demonstrată de cazuri bine cunoscute: inventivitatea, mobilitatea, curajul calm şi caracterul vesel al marinarului din *O întîmplare extraordinară* l-au impus pe Viaceslav Tihonov spectatorilor, au contribuit la realizarea unui considerabil succes actoricesc. Într-un interviu, actorul a mărturisit însă că la vreo cîţiva ani după ce începuse să lucreze în studiou, din cauza a prea multe eşecuri, se hotărîse să renunţe la film. Artistul indian Raj Kapoor a devenit deosebit de popular datorită primelor sale filme, dar după cîţiva ani prezenţa sa în unele producţii a eşuat în nesemnificativ. Alain Delon, subtilul interpret al lui Rocco, s-a înfăţişat cu totul şters în schiţa din *Dracul şi cele zece porunci*. Există, fireşte, şi artişti excepţionali ca Nikolai Cerkasov ori Jean Gabin, Laurence Olivier sau Spencer Tracy, Simone Signoret ori Giulietta Massina care nu-şi vor dezamăgi publicul chiar atunci cînd vor avea de biruit un scenariu prost, o regie slabă, parteneri incomozi sau alte vicisitudini. Dar şi în asemenea împrejurări se va observa că dacă farmecul artistului se impune mai totdeauna, nu totdeauna se impune şi personajul. Uneori (Cerkasov în *Primăvara*, Laurence Olivier în *Cabotinul* etc.) decalajul dintre actor şi rol e evident, ca şi efortul interpretului de a-l reduce pe cît îi stă în puteri.

Că farmecul actorului *se creează* în film, o mărturisesc indirect şi unele izbutiri numai parţiale ale actorilor de teatru talentaţi. Tînăra Sanda Toma, care inspiră multă simpatie publicului cînd apare pe scenă, n-a căpătat relieful corespunzător ca interpretă în *Celebrul 702*. Silvia Popovici, nu o dată remarcată în roluri din cele mai dificile în teatru, a avut un personaj de contur vag în *Omul de lîngă tine*.

Nu se poate opera cu noţiunea pe care o învîrtim aici pe toate feţele, aşa cum s-ar lucra cu un instrument de precizie. Definirea a ceea ce numim farmecul actorului se bizuie şi pe elemente identificabile şi pe unele imponderabile, pe datele personale ale artistului, dar şi pe aptitudinile celor ce-i oferă dialogul sau îl îndrumă în faţa aparatului. Se poate afirma însă cu certitudine că natura şi calitatea relaţiilor între actor şi regizor au aici o pondere hotărîtoare. După ce şi-a ales actorul pe care-l socoate cel mai potrivit, regizorul e chemat să manifeste cea mai cinstită încredere faţă de interpret, să nu-l considere un „obiect de filmare“, anexîndu-l aparatului sau decorului, ci să stabilească imaginea în funcţie de acel complex de însuşiri ale actorului pentru care l-a destinat să-i monumentalizeze eroul. Din nefericire, nu rareori alegerea însăşi e eronată şi, dacă tînăra oxigenată, presupusă săteancă din *Lumină de iulie*, pluteşte peste întîmplări, aşa cum face coregrafie pe şira de paie din gospodărie, aceasta nu e numai culpa ei. Dar chiar cînd alegerea e realmente bine făcută, se petrece cîteodată fenomenul nedorit al închistării, încorsetării, sclerozării actorului — ţărcuit în zeci de planuri fărămiţate pentru un singur pas, lipit de decor, ţintuit de aparat, sucit lent cu comandă prin pîlnie, izbit mereu în ochi de blende, imobilizat pe cîlcîie sau surîzător în poziţii de înecat. Mi-amintesc de o filmare (prin 1960) cînd eroul principal rostea de la o fereastră un discurs important, vibrant — cel puţin ca intenţie — stînd într-un picior pe o cutie de conserve aşezată la rîndu-i pe o scîndură pusă şi ea nesigur pe un butuc înfipt într-un scaun şubred. În cadrul filmat i s-a văzut numai faţa transpirată, iar în echipă s-a considerat o reuşită această sugerare a emoţiei... Dar dacă actorul are spontaneitate, vervă, bucurie de joc, mobilitate — de ce să nu se organizeze filmarea după aceste calităţi ale sale şi să i se impună situaţii nefireşti, în care farmecul său, harurile sale naturale pier? E adevărat că platoul are anume îngrădiri, cerinţe şi legi, dar artiştii adevăraţi n-au fost niciodată prizonierii tehnicii artei lor, ci au considerat-o *în funcţie* de creaţie, subordonînd-o imaginii artistice. Nu e oare strălucită secvenţa din *Lupeni 29* cînd bătrînul muncitor comunist Varga iese din casă sfruntînd moartea pentru a-şi conduce tovarăşii ucişi pe ultimul drum? El merge pe uliţa pustie calm, puternic, tăcut, fără să se oprească la ameninţarea jandarmului de la mitralieră, călcînd apăsat, privind drept înainte, cu hotărîrea eroică zugrăvită în ochi — şi aparatul se retrage treptat, îndelung, din faţa lui, dînd posibilitatea lui Ştefan Ciubotăraşu să confere personajului întreaga valoare umană şi politică a gestului, iar spectatorului să cuprindă din ce în ce mai amplu satul, la porţile căruia alţi şi alţi mineri ies să-l urmeze pe conducător.

Calitatea regiei cinematografice se măsoară şi prin priceperea cu care valorifică însuşirile actorului şi se bizuie pe ele în realizarea personajului, prin măestria cu care construieşte farmecul actorului în rolul corespunzător. E un truism, dar de cîte ori practica nu impune repetarea lui! Şi de cîte ori nu începe colaborarea dintre regizor şi actor cu un sfert de ceas înaintea filmării, cînd şi unul şi celălalt mototolesc înfriguraţi şi stingheriţi cîte o foiţă din scenariul regizoral, privindu-se pieziş... „Vechiul sistem — scria cu mulţi ani în urmă Pudovkin — era în întregime astfel organizat încît munca actorului se reducea, în ultimă analiză, la copierea aproape mecanică a sarcinii precise primite de la regizor. Nu vom scăpa niciodată de această antică metodă, în care actorul e tratat ca un obiect, ca un model sau manechin, dacă nu vom spune că colaborarea dintre actor şi regizor, acţiunea lor creatoare reciprocă, trebuie plasată chiar la începutul muncii de producţie, înainte de perioada filmării“.

Nu de dragul potrivelii cuvintelor aş adăuga că, pentru a avea cît mai mulţi actori care să impună ideea rolului *şi* prin farmec personal, e necesar ca munca lor în cinematografie să fie ea însăşi plină de farmec.

Valentin SILVESTRU

OARE ACEASTA-I DRAGOSTEA?



ADOLESCENȚII MATURIZAȚI DE ÎMPREJURĂRI, KSENIA ȘI BORIS, ÎN INTERPRETAREA TINERILOR ACTORI JANA PROHORENKO ȘI I. PUȘKARIOV.

Iurii Raizman pledează necruțător împotriva îngustimii spirituale și a uscăciunii sufletești. Ascuțimea pledoariei sale a stîrnit multe și aprige discuții în rîndul oamenilor de artă, pedagogilor și spectatorilor sovietici. E cea mai bună dovadă că ne aflăm în fața artei adevărate.

În ghiozdanul unei eleve s-a găsit o scrisoare (un *fragment* de scrisoare) — iată un început de subiect, clasic prin simplitatea sa. Nici ulterior, în expunerea subiectului, autorii scenariului (Olșanski, Rudneva și Raizman) nu pretind să descopere nimic nou în dramaturgia cinematografică. Mergînd pe consecințele acestui fapt banal, ei extrag din toate întîmplările posibile pe acelea care servesc mai bine ideea filmului, formulată chiar în titlu. Astfel, de la un bilețel nevinovat găsit întîmplător, într-o clasă, se ajunge la două cuvinte scrise pe tablă rezumînd un dramatic deznodămînt: „Ksenia s-a otrăvit". S-a otrăvit pentru că era un om slab, incapabil să-și apere dragostea? Nu. Fata nici nu știa că-i vorba de dragoste. Palmele primite, agitația, alarma neașteptată din jur au convins-o că-i vorba de ceva murdar, necinstit. Și hotărîrea a venit de la sine.

Toate acestea sînt filmate de operatorul Haritonov la lumina crudă a zilei, amplificată de albul pereților blocurilor dintr-un cartier nou, modern, fără unghere întunecoase. Totul subliniază parcă și mai mult incompatibilitatea unor asemenea concepții cu viața cea nouă, cu comunismul.

În acest decor larg, luminos (Pictori: Novederejkin și Voronkov), deschis, unde totul e conceput pentru om, pentru fericirea sa, n-au ce căuta meschinăria, fățărnicia, vulgaritatea, lipsa de tact, spun autorii filmului. Convinși pînă la capăt de acest gînd ei uită să-i angajeze în lupta lor declarată, cu filistinismul, pe eroii filmului. Dacă nu dragostea aveau de apărat cei doi tineri, le mai rămînea să se bată pentru cinste, pentru dreptate. O face Raizman pentru ei. Nevinovăția eroilor e apărată de regizor într-un mod propriu, în felul cum povestește întîmplările.

În secvențe ca „Întoarcerea din pădure", „mama își sfătuiește fiica", „ora de germană", întîlnim atitudinea limpede a autorului, îl recunoaștem pe Raizman, regizorul *Pămîntului însetat*, al militantului film *Comunistul* sau al sensibilei *Mașenka*, artistul amănuntelor psihologice, îndrăgostit de adevărul vieții.

La succesul acestui film, alături de tinerii interpreți, contribuie două reușite actoricești: Fedosova în rolul mamei și Gheorghievskaia în rolul profesoarei de germană. Din interpretarea Fedosovei, fără nici un cuvînt în plus ghicești biografia unei femei necăjite, văduvă de război, rămasă din cauza multor griji în urma vieții, incapabilă să-și educe fiica, dureros de îndepărtată de ceea ce înseamnă frumos. Iar profesoara de germană este omul rigid despre care Cehov spunea că „din neputința de a se face artist a devenit funcționar", funcționarul vieții, înarmat cu rețete de morală, cu îndoiala mic-burgheză pusă întotdeauna înaintea încrederii în oameni.

Dezbaterea de idei a acestui film a preocupat pe foarte mulți cineaști. S-au purtat discuții numeroase, uneori în contradictoriu. De aceea merită atenție răspunsul regizorului adresat prin paginile revistei „Iskusstvo Kino". Raizman scrie:

„Pe foarte mulți i-a indispus sfîrșitul trist. Dar dacă am fi realizat finalul vesel, dorit de ei, asta ar fi însemnat că toate nenorocirile care s-au abătut asupra acelor suflete tinere, neîntărite, n-au influențat cu nimic destinul lor. Într-o asemenea rezolvare am fi obținut o banală canava de dragoste, căreia, pur și simplu, n-ar fi meritat să-i dedicăm filmul".

Deznodămintele dulcege nu sînt de loc atributul unei arte optimiste, ci uneia „consolatoare", mic-burgheze.

Regizorul sovietic nu înfrumusețează viața, n-o poetizează. Pentru el filmul (poetic sau prozaic) este armă de luptă și de cunoaștere. Optimismul său se întemeiază pe convingerea că spunînd omului adevărul — oricît de crud — el va crede și se va îndrepta. Îți rămîne numai să fii sincer cu spectatorul. Și Raizman e zguduitor de sincer.

Consecvent în intențiile sale, limpezi, nedisimulate, regizorul solicită operatorului mișcări de aparat simple, unghiuri obișnuite, insistînd mai ales pe portrete. S-ar părea că ecranul lat nu favorizează portretul. Totuși imaginea lui Haritonov îi permite lui Raizman un montaj al privirilor: priviri directe, deschise se întîlnesc cu priviri piezișe, ascunse, un adevărat duel urmărind dinamica sentimentelor, noutatea reacțiilor.

Dorința de simplitate nu-l ferește pe Raizman însă de locuri comune: scena din biserică, ploaia, amintesc de filmul lui De Sica, pe o temă similară *(Sciuscia)*.

I s-a mai reproșat regizorului o anume premeditare în conducerea acțiunii, în prezentarea faptelor. Reproșul nu este lipsit de temei. Dar acesta este Raizman, artistul cu intenții declarate, angajat deschis după cum singur mărturisește, în lupta cu „reminiscențele morale burgheze, orbirea emoțională, limitarea spirituală — cu toate fenomenele care împiedică dezvoltarea societății noastre". („Iskusstvo Kino" nr. 11/1962). Cruzimea observației sale realiste poate fi socotită lipsă de rafinament. E stilul său — fără întortochieri, fidel gîndurilor sale și pasiunii cu care cercetează caracterele, sufletul oamenilor.

V. ISTRATE

TRAGEDIA OPTIMISTĂ

O părere destul de răspîndită consideră „Tragedia optimistă" a lui Vsevolod Vişnevski ca o piesă de pronunţată factură cinematografică. Născută, probabil, dintr-o înţelegere superficială a transferului de mijloace de expresie între teatru şi cinema, opinia aceasta — eronată în fond — invocă dinamismul acţiunii piesei, construcţia liberă a conflictului care sparge canoanele tradiţionale şi se închează dintr-o suită de momente dramatice evocate şi comentate cu patos fierbinte de cei doi crainici. Dar cei care socotesc „Tragedia optimistă" ca fiind scrisă parcă anume pentru cinema fac abstracţie de caracterul net teatral al situaţiilor imaginate de autor, de rolul covîrşitor al dialogului în definirea caracterelor, de strînsa gradare a tensiunii dramatice conform legilor scenei.

În pofida aparenţelor, care lasă impresia unei foarte lesnicioase treceri de la piesă la scenariu, transpunerea pe ecran a acestei opere dramatice monumentale şi inovatoare ridică multiple dificultăţi. Şi, în primul rînd, aceea de a găsi limbajul cinematografic capabil să exprime la fel de pregnant ceea ce pe scenă se impune prin duelul replicelor. Altfel, nu am avea de a face decît cu o operaţie simplistă, de filmare a spectacolului şi nu cu o creaţie nouă, independentă. Faptul că însuşi Vişnevski nu s-a decis să prefacă piesa în scenariu cinematografic şi a preferat să scrie special pentru film *Marinarii din Kronstadt* — inspirîndu-se din aceleaşi evenimente trăite de el în mijlocul marinarilor revoluţionari — ni se pare a fi un indiciu privind dificultăţile unei asemenea întreprinderi. Aşadar, pornind să realizeze un film după „Tragedia optimistă", regizorul Samson Samsonov s-a angajat cu îndrăzneală pe un drum greu, foarte riscat.

În *Zvăpăiata* — care rămîne incontestabil o reuşită realizare a sa — Samsonov vădise o rară minuţie în recrearea pe ecran a universului cehovian, a atmosferei sufocante în care se consuma drama doctorului Dîmov, acest „mare om mărunt". Tonul filmului era reţinut, de un lirism trist, melancolic, fără lamentări. Ulterior, *Verstele de foc* şi *Contemporanul secolului* ne-au făcut cunoscute alte înclinaţii ale cineastului, tentat de subiecte în care predomină acţiunea, investigaţia psihologică devenind subsidiară. Cu *Tragedia optimistă* el încearcă o fuziune a celor două tendinţe manifestate în creaţia sa.

Principala preocupare a regizorului a fost să comunice suflul eroic impresionant al furtunoasei încleştări evocate de Vişnevski, să materializeze pe peliculă semnificaţia simbolică a organizării primului regiment naval al Armatei Roşii de către mandatarul Partidului Comunist: Femeia-comisar. Filmul se impune nu numai prin anvergura montării, dar şi prin grija de a releva procesul complicat şi profund de clarificare a ţelului revoluţionar care-i va însufleţi în luptă pe mateloţi. Calităţile acestea au primit de altfel confirmarea internaţională o dată cu Premiul pentru cea mai bună evocare a unei epopei revoluţionare acordat *Tragediei optimiste* la Festivalul de la Cannes din acest an.

Amploarea subiectului s-a pretat bine ecranului panoramic, pe a cărui întindere mişcarea maselor capătă o forţă considerabilă. Agitaţia dezordonată a marinarilor, aflaţi iniţial sub influenţa nefastă a anarhiştilor, a căror căpetenie stăpîneşte echipajul prin cruzime şi teroare, cedează locul disciplinei revoluţionare conştiente, liber consimţite. Masa amorfă dobîndeşte personalitate, unitate de voinţă şi de acţiune. Toate acestea sînt rod al bravurii, tăriei morale, calmului şi fermităţii dovedite în clocotul unor cumplite încercări de Femeia-comisar. Treptat, în jurul ei se strîng şi fac corp comun energiile autentice ale detaşamentului, oamenii de bună credinţă care caută adevărul, care năzuiesc spre izbînda revoluţiei.

Decupajul regizoral al filmului nu stăruie asupra detaliilor, evită să piardă firul principal al naraţiunii în aspecte adiacente. Cel mai adesea, obiectivul cinematografic îmbrăţişează cadrul mare al diferitelor episoade. Confruntările dramatice-cheie sînt întotdeauna plasate pe fundalul pulsînd de viaţă al masei marinarilor. Aşa este scena sosirii pe vas a Femeii-comisar sau momentul de apogeu al condamnării la moarte a Căpeteniei. Chipurile eroilor aduse în prim plan sporesc tensiunea emoţională pentru a reintra apoi în mişcarea mare a momentului. Reţinem astfel dîrzenia Femeii-comisar (Margarita Volodina), care ştie să acţioneze dur şi fără menajamente pentru a-şi apăra demnitatea sau pentru a consolida disciplina matrozilor. Ne atrage temperamentul vulcanic al lui Alexei (Viaceslav Tihonov), ale cărui însuşiri sînt mai presus de izbucnirile sale necugetate. Ni se impune, puternic dar dezgustător, temutul şef al anarhiştilor, cu şapca acoperindu-i pe jumătate privirile crunte, cu un tremur nervos în obrazul stîng (rolul prilejuieşte o importantă creaţie lui Boris Andreev). Ceea ce nu a reuşit în egală măsură Samsonov a fost să motiveze lăuntric evoluţia eroilor, să dezvăluie în dinamica acţiunii cinematografice cristalizarea spirituală a lui Alexei, măcinarea siguranţei de sine a căpeteniei anarhiştilor, frămîntările şi căutările care o ajută pe Femeia-comisar să se impună în faţa detaşamentului, cîştigînd stima şi dragostea tuturor.

Filmul respiră un patos viguros, amintind, prin ton şi manieră, de *Prologul*. După prima bătălie, detaşamentul îşi strînge rîndurile şi se îndepărtează, în timp ce aparatul ne descoperă mormintele proaspete ale tovarăşilor căzuţi, cu beretele aşezate deasupra, în semn de ultim rămas bun. În episodul sosirii grupului de rezervă al anarhiştilor, cîntecul lor se stinge brusc cînd constată cu stupoare că îi întîmpină un detaşament militar strîns închegat, din mijlocul căruia haosul şi bunul plac au fost definitiv stîrpite. Totuşi, există în film o anumită ostentaţie în afirmarea unor idei care se desprindeau firesc din însăşi substanţa întîmplărilor. Apariţiile comentatorilor, de exemplu, suferă de pe urma unei discursivităţi (inexistente în piesă), care coboară temperatura acelui superb elan spre viitorul comunist conferit de Vişnevski celor doi plutonieri. Iar finalul, conceput de regizor ca o apoteoză, ar fi avut o vibraţie tulburătoare dacă nu-i dăuna tendinţa spre grandilocvenţă evidentă în modul studiat al aşezării marinarilor în jurul comisarului care moare. Se întrevăd aci consecinţele unui teatralism pe care regia nu a izbutit să-l elimine, de altminteri, nici din jocul unor interpreţi.

Tragedia optimistă face parte dintre operele literare a căror valoare e greu de atins în transpunerea pe scenă sau în film. Cu colaborarea unui operator talentat, V. Monahov, care în multe momente a valorificat admirabil resursele de expresivitate ale peliculei de 70 mm, şi cu aportul unor binecunoscuţi actori ai cinematografiei sovietice, regizorul Samson Samsonov a depus o muncă rodnică — cu toate deficienţele semnalate — pentru a apropia filmul său de nivelul creaţiei originale a lui V. Vişnevski.

Mihail LUPU



VIACESLAV TIHONOV, MARGARITA VOLODINA ŞI BORIS ANDREEV ÎN TRAGEDIA OPTIMISTĂ.



Două piese prezentate pe scenele noastre: „Orfeu în infern“ și mai puțin concludenta „Menajerie de sticlă“, acum o ecranizare medie a altei piese „Vară și fum“, nu reușesc încă să dea imaginea exactă a dramaturgiei lui Tennessee Williams. Un teatru complex, de idei și fluidități poetice totodată, de minuțioasă introspecție, dar mai vagă determinare socială și istorică. Ca și la alți scriitori de peste Ocean, mesajul lui Tennessee, pătruns de caldă compasiune pentru mizera condiție spirituală la care obligă societatea capitalistă, transpare dintr-o rețea difuză de raporturi umane complicate, contradictorii. Eroii săi ajung adesea la alienare și cauza provine atît din dezacordul lor cu mediul, cît mai ales cu ei înșiși.

Blanche („Un tramvai numit dorință“), Carrol Cutrere („Orfeu“) sau fata pastorului („Vară și fum“) sînt ființe nefericite, condamnate să



VARĂ și FUM

trăiască nu numai în afara societății, dar și a vieții, a orînduirii firești și imperioase a naturii. Demonstrația e cu atît mai interesantă cu cît scriitorul nu face patologia societății, studiul cazurilor clinice: alcoolici, schizofrenici, invertiți (frecvenți în literatura de senzație), ci anatomia ei, ocupîndu-se în general de organisme sănătoase, dar înzestrate cu un plus de sensibilitate și fantezie. E o vitalitate care, negăsindu-și debușeul firesc, se atrofiază treptat, mortificînd suflete tinere, entuziaste, superioare. Piesele lui Tennessee descriu astfel un proces îndelung și dureros, ireversibil. Critica operată de scriitor e activă, dar indirectă, de loc ostentativă, întrucît nu opune mecanic individul „bun, generos“ mediului „meschin, coruptibil“.

Marele dramaturg american definește cu subtilitate, dar uneori pe căi prea ocolite, modificările care se produc în structura intimă omenească; privirea sa lucidă cuprinde mai puțin generala culpabilitate a societății, cît incapacitatea individului de a se opune energic provocărilor externe, deși inerția aceasta se datorează în primă și ultimă instanță tot influenței mediului. S-ar părea chiar că ascuțișul polemicii sale vizează cu precădere pasivitatea individului, denunțîndu-i caracterul nociv, și numai în subsidiar colectivitatea împărțită pe clase cu legile ei inumane care au produs asemenea ființe neadaptate și neadaptabile.

Dacă în cazul inteligentei, rafinatei Blanche din piesa „Un tramvai numit dorință“ (și ea ecranizată, avînd ca interpretă o strălucită actriță, Vivien Leigh), fundalul social care a vătămat această sensibilitate poetică se desenează cu mai multă pregnanță ca factor răspunzător al dramei (descompunerea familiei, orășelul care i-a măcinat fetei idealurile, mai tîrziu obtuzitatea cumnatului ei și lașitatea omului cu care sperase să-și refacă viața), în *Vară și fum* puritana Alma apare aproape unica responsabilă de nefericirea ei. Piesa și ecranizarea care a transpus „ad literam“ textul, debutează cu un violent tablou de moravuri: atmosfera trivială și meschină a tîrgului de provincie în care această prețioasă romantică e obligată să se „producă“ la serbările publice, să încurajeze talentele literare locale și să-și îmbrace masca unei convenționalități de salon care o duce aproape de cabotinizare. Dar cînd eroina se îndrăgostește, centrul dramatic al acțiunii se mută exclusiv pe lupta disperată care se angajează în sufletul ființei îmbîcsite de prejudecăți, de educație bigotă și austeră (ce-i impune să-l disprețuiască pe omul de știință neconformist, care indignează filistina „moralitate“ burgheză) și sentimentul ei viu, profund. Ezitările fetei, uneori bruschețea cu care încearcă să se sustragă acestei iubiri „damnate“ vor jigni pe tînărul care, la rîndu-i, din lipsă de tact, nu va ști cum să-i învingă convenționalismul și o va părăsi. Iată-i în partea a doua a filmului pe cei doi protagoniști ai dramei susținînd un lung și destul de naiv colocviu despre iubirea platonică și cea fizică, despre spirit și materie. Scena demonstrației materialiste apare pe ecran puerilă, didactică și desuetă, chiar dacă pentru mentalitatea înapoiată a eroinei momentul va fi fost crucial. E vorba de fenomenul denumit „optica spectatorului“, greu confundabilă, în acest caz, cu optica limitată a personajului. Desigur, identificarea nu se realizează în toate filmele (și acest decalaj deliberat creează efecte puternice). Dar în *Vară și fum* regia (Peter Glenville) a pus cam simplist în evidență confruntarea filozofică și, cu toată gravitatea dramei pe care o va provoca ulterior această scenă, nepotrivirea de lentile diluează capacitatea emoțională.

Că teatrul lui Tennessee — în ansamblul său — se pretează excelent cinematografierii o dovedește filmul *Un tramvai numit dorință*, impresionant prin capacitatea regizorului de a transpune în termeni dinamici exteriori febrilitatea interioară, arderea intensă cuprinsă în replici, atmosferă, caractere. Și *Vară și fum* e istoria unei arderi, dar fără flacără, numai cu fum și un gust amar, de cenușă la urmă. E poate intenția deliberată a scriitorului? S-ar părea că mai mult lipsa de avînt sau de inspirație a celor ce au ecranizat această piesă, de o poezie mai vestejită, desuetă, după părerea mea. Și chiar în cazul cînd tocmai acesta ar fi fost sentimentul pe care ecranizarea dorea să ni-l transmită (de tragic ridicol al unei romanțiozități anacronice) atunci cineaștii nu și-au ales bine mijloacele. În primul rînd nu avea ce căuta la acest gen de dramă psihologică culoarea — e drept rece, pe tonuri de gri-albastru, dar incomparabilă cu efectul pe care-l creează jocul alb-negrului, sugerînd cenușiul dezolant și sufocant al atmosferei. Apoi, conformismul personajului central — ținta critică a piesei — a fost tratat cinematografic într-un limbaj tot conformist, corect față de text, dar fără strălucire. A devenit o axiomă estetică: poți analiza plictisul fără a-l plictisi pe spectator (vezi piesele lui Cehov). Insistența cineaștilor pe evenimentele melodramatice din piesă (mama dementă ce-și șantajează fiica, martirajul unei iubiri „nepermise“ etc.) îndepărtează de film spectatorul modern. Îl readuce jocul inteligent, sensibil, lipsit de patetisme stridente, susținut de remarcabila interpretă a teatrului lui Tennessee, Geraldine Page. Cu finețe și profund spirit analitic, detașează actrița americană latura ridicolă și totodată sublimă a personajului candid, dezorientat, într-o lume a meschinăriei și brutalității. Dar verdictul critic al interpretei dat acestei ființe întîrziate față de secolul ei răsună cu mai multă forță decît — mi se pare — a scriitorului față de propria plăsmuire artistică. E un record actoricesc rar și cu atît mai de apreciat cu cît interpreta nu s-a lăsat intimidată de renumele unui virtuos dramaturg și și-a adus aportul creator, activ.

Alice MĂNOIU





PE SCENELE TEATRELOR AMERICANE GERALDINE PAGE, DEȚINĂTOAREA PREMIULUI „OSCAR", REPURTEAZĂ UN MARE SUCCES. IAT-O ÎN SCENA FINALĂ DIN VARĂ ȘI FUM.



LAURENCE HARVEY, CUNOSCUTUL INTERPRET DIN DRUMUL SPRE ÎNALTA SOCIETATE O SECONDEAZĂ PE GERALDINE PAGE ÎN VARĂ ȘI FUM.



UN SURÎS ÎN PLINĂ VARĂ



În împrejurimile Rîmnicului-Vîlcea o echipă de tineri cineaști (cei mai tineri) realiza în vară un film după un scenariu de Dumitru Radu Popescu.

Cu acest prilej, am înregistrat cîteva debuturi:

Debutul (cu un film de lung metraj) al regizorului Geo Saizescu...

Primul scenariu scris de D.R. Popescu...

Cîtiva actori aflați la primul lor rol...

●

E ora 6, în zori, și echipa începe o nouă zi de muncă. Mașinile sînt gata de drum și la ora cuvenită se dă semnalul de pornire. Direcția: satul Păușești.

●

Satul mi-e cunoscut. Aici am poposit într-o primăvară ploioasă și l-am ascultat într-o noapte de aprilie pe moș Nicolae Fotolescu cîntînd, ori mai degrabă îngînînd, balada lui Corbea, însoțindu-se de tremurul arcușului pe două strune de vioară.

Iată o căsuță veche, cu acoperiș de șindrilă, cu un cerdac de lemn împodobit cu ghivece mari de flori. O poartă înaltă, acareturi, o fîntînă cu ciutura ridicată în aer, un coteț de porumbei...

Sebastian Papaiani, foarte talentatul actor sibian al cărui debut în filmul *Partea ta de vină* a fost în mod unanim apreciat, îmi spune:

— Asta e casa mea... Casa mea din film. Interpretez un rol foarte interesant: al tînărului Făniță care s-a întors de pe un șantier cu ceva parale și, ajuns în sat, nu vrea să lucreze la colectiv, alături de frații săi, ci își propune să trăiască din... negoț. Are un măgar și a hotărît să facă avere. Mentalitatea aceasta, odată înrădăcinată în el, îl aduce în vîrtejul a zeci de situații neplăcute ori comice, după care se va convinge că oamenii nu mai pot trăi ca în trecut, că viața are alt curs și că tentația „înstăririi" prin negustorii naive, nu ispitește pe nimeni.

Înstrăinat un timp de sat și de propria-i familie, Făniță sfîrșește prin a se întoarce alături de cei dragi. Recunoscuta lui vioiciune și spiritul întreprinzător, abia acum pot fi puse în valoare. Ceea ce dă și mai mult farmec povestirii, este „romanul" de iubire, caldă și adolescentină, pe care Făniță îl trăiește alături de Liorica, o dragoste din copilărie.

...*Surîsul* a ajuns aproape de jumătatea lui. Geo Saizescu, ajutat de operatorul Gheorghe Cornea, pregătește o secvență nouă. Aparatele sînt pentru ultima oară verificate, lumina a fost „pusă" (cum se spune în limbaj cinematografic), machiajul a fost asigurat și filmarea poate începe. Cînd e bătută clacheta, numeroșii asistenți ai regizorului — așa i-am numit pe colectiviștii care urmăresc cu atenție totul, de dincolo de gard — amuțesc și actorii își rostesc replicile iluminați de soarele văratic.

Geo Saizescu îmi spunea, în urmă cu cîteva clipe:

— Am căutat cu atenție locul acesta. De altfel, pentru compunerea interioarelor ori pentru asigurarea costumelor nu prea am solicitat garderobele și magaziile de recuzită de la Buftea, ci am preferat să cercetăm cu atenție satul și să ne procurăm cele necesare de aici. Ajunși la Păușești am schimbat oarecum și viziunea asupra ritmului filmului. Am renunțat la cadrele cu precădere scurte, pe care ne propuneam să le îmbinăm la montaj astfel încît să obținem efecte „sigure" și am preferat să „topim" momente succinte, dar poate neconcludente în sine în secvențe cu o respirație mai largă, mai apropiate de ritmul vieții.

— Pe ce principii ați alcătuit distribuția?

— Am început prin a-l utiliza pe Papaiani care, cel puțin pînă acum (vă spun la ureche, pentru ca el să nu audă) este excepțional. Cu umorul știut și cu o neverosimilă candoare, el realizează un personaj complex, de mare frumusețe. Pentru Liorica am folosit o debutantă, proaspătă absolventă a școlii medii: Florina Luican. De la Teatrul Național am ales cei mai mulți interpreți. De pildă, cei doi frați ai lui Făniță și nevestele lor sînt actori care se cunosc de ani de zile, colegi și — în plus — prieteni. E vorba de Dem Rădulescu și Draga Olteanu, de Matei Alexandru și Catița Ispas. Aceștia din urmă debutanți pe ecran. La primul rol în film se afla și George Constantin. Un rol frumos are și Dumitru Furdui care în aproape toate secvențele apare cu o motoretă. Zelos, Furdui s-a pregătit atît de mult pentru rol încît a făcut motoreta (nouă-nouță) praf...

— Ce va fi, în cele din urmă *Surîsul?*

— Ne dorim un surîs tineresc, încărcat cu vioiciune, cu bucurie și farmec...

Un surîs pe care îl vom recunoaște — sperăm — și noi spectatorii, desenat pe pînza argintie a ecranului de cinema...

G. TOMOZEI

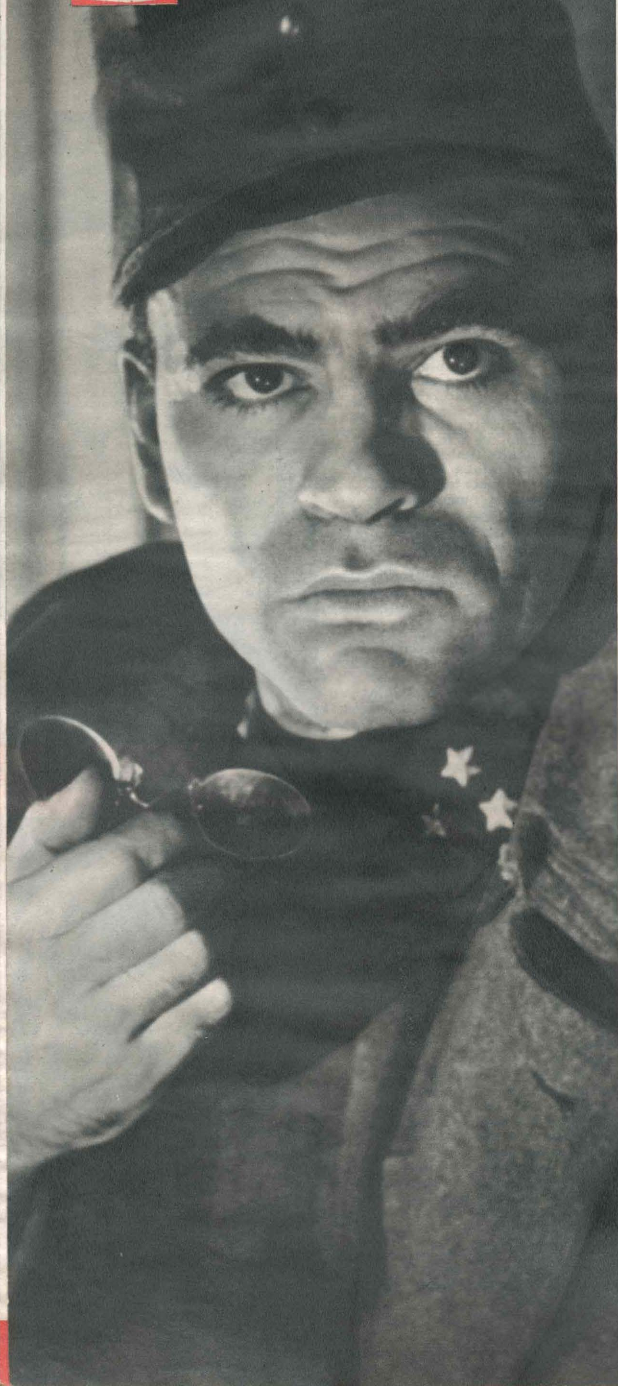


SEBASTIAN PAPAIANI (FĂNIȚĂ) ȘI FLORINA LUICAN (LIORICA)



ci
ne
ma

MĂRTURII



OVIDIU GOLOGAN se pregătește să înceapă în curînd filmările la *Pădurea spînzuraților*, avînd ca regizor pe Liviu Ciulei (scenariul — Titus Popovici, după romanul lui Liviu Rebreanu)

Iată-ne de data aceasta în fața unui operator. Rămas de obicei necunoscut și trecut uneori cu vederea la lectura genericului (fiindcă numele lui figurează sub o titulatură care pare pur tehnică), operatorul e de fapt acela care zămislește, din îmbinarea luminilor și a mișcărilor de aparat, forma definitivă a imaginilor de pe peliculă.

— Cum ați devenit operator?

— Eu voiam de fapt să fac cu totul altceva, să devin ofițer de marină.

— Militar, deci.

— Nu, marinar, ca să pot călători, să văd cît mai multe lucruri și locuri.

— O pasiune care o anunța pe cea a operatorului!

— Poate. Marinar n-am devenit, dar pasiunea nu mi-am trădat-o.

— Aceasta e... fabula. Ce v-a determinat însă să porniți pe această cale?

— Îmi plăcea foarte mult fotografia și făceam fotografii, ca amator, încă din timpul liceului.

— Vorbeați despre o anumită „pasiune de a vedea".

— Da, eu merg pe stradă, de pildă, sau călătoresc și studiez cum cade lumina zilei și efectele felinarelor noaptea sau lumina care vine din interioare. Lumina dintr-un sat, seara și noaptea pe uliță sau în interioare. Ziua, cînd stau în casă, urmăresc lumina pe obiectele din jur și efectele care se creează pe vreme însorită sau pe timp urît, cu ploaie... Apoi faptul că am lucrat pentru jurnalul de actualități mii de metri de peliculă m-a ajutat să cunosc viața, oamenii, locurile, atmosfera. M-a atras mult jurnalul și eram un operator pentru care — cum să spun? — nu mai contau dificultățile dacă mi se părea că e ceva interesant de filmat. Ca reporter cinematografic trebuie să te păstrezi cu sufletul, cu mintea și trupul mereu tinere. Astfel se naște și se dezvoltă această spontaneitate fără de care nu se poate concepe creația.

— Faceți un adevărat elogiu documentarului!

— E calea cea mai interesantă pentru un operator de film. Chiar dacă ai talent, nu poți face nimic dacă nu cunoști lumea din jur, dacă nu-i urmărești cu pasiune mișcarea și nu te străduiești să-i surprinzi chipul. În trecut era foarte greu. Nimeni nu știa ce e aceea cinematografie și noi a trebuit să învățăm, ca Grigoraș Dinicu, „după ureche". Astăzi există un învățămînt științific, dar trebuie să știm să învățăm de la viață. Operatorii de la jurnal au posibilitatea să călătorească prin toată țara, să vadă transformările care se produc, orașele și clădirile noi, să urmărească cum se dezvoltă conștiința oamenilor simpli... Să nu vă mire! Unui operator, cu tot caracterul oarecum tehnic al meseriei sale, nu trebuie să-i scape procesele lăuntrice ale conștiinței și sufletului omenesc, pentru că imaginea se bizuie pe adevărurile înfățișate, pe înțelegerea lor și ea nu se poate realiza meșteșugărește, ca o ilustrare mecanică a gîndurilor altora.

— Vă socotiți totuși elevul cuiva?

— Înainte de a fi elev, am fost profesor. N-am făcut o școală de cinematografie, dar am fost profesor un an de zile la Institutul nostru de cinematografie. Dumneavoastră, bănuiesc, nu vă refereați însă la elev în sens didactic. Am avut posibilitatea să cunosc personal și să și învăț de la cîțiva mari operatori. L-am cunoscut îndeaproape pe Eduard Tissé, colaboratorul lui Eisenstein, m-am împrietenit cu el, ne-am vizitat reciproc. Leonid Kosmatov, Serghei Urusevski, Era Savelieva mi-au stîrnit de asemenea interesul și admirația ca artiști și ca oameni.

— Ca stil, însă, de cine vă simțiți mai apropiat?

— Pe mine m-a influențat foarte mult operatorul mexican Figueroa pe care l-am urmărit în toată activitatea lui și de la care aș putea spune că am preluat unele elemente. Dar trebuie să mă eliberez de această influență, pentru că fotografia modernă e cu totul alta astăzi decît cum era acum 5 sau 10 ani. Totuși Figueroa rămîne unul din cei mai mari operatori. La el fiecare cadru e un tablou.

— Iar fotografia modernă?

— Depinde de subiect. Se cere ca totul să fie ca în viață, fără prea multe efecte căutate. Eu vă mărturisesc însă că lucrez și acum tot în genul lui Figueroa și consider că pentru un film de epocă, de pildă, pentru unul ca *Pădurea spînzuraților*, compus din multe durități, factura imaginii nu trebuie să fie aceeași ca pentru un film de actualitate.

— Dar față de filmul realizat sub regia lui Victor Iliu, *Moara cu noroc*, ce va fi nou în imaginea din *Pădurea spînzuraților?*

— Atunci am mers îndeosebi pe contrastul alb-negru. În *Pădurea spînzuraților* voi urmări, în înțelegere cu Liviu Ciulei, o contopire între alb și negru cu tente de gri și efecte strălucitoare în unele cazuri, pentru că se va lucra cu lumină dirijată...

N-aș vrea să spun vorbe mari, în sensul că acesta este filmul vieții mele, dar el va fi pentru mine o cotitură. Personajele înfățișate în romanul lui Liviu Rebreanu și transpuse în scenariul într-adevăr excepțional al lui Titus Popovici și în viziunea lui Liviu Ciulei, regizor cu o personalitate artistică distinctă, trebuie reliefate într-un mod cu totul aparte. Împletind, în evoluția personajelor, setea de viață cu frica, dragostea cu moartea, romanul transmite un vibrant mesaj antirăzboinic, profund actual, și lui trebuie să-i corespundă o plastică, o încadratură și o compoziție care să însemne o treaptă nouă în cinematografia romînească, ținînd seama de faptul că avem *Lupeni 29* și *Tudor* ca etape parcuse.

Aș vrea ca fețele actorilor să capete multă forță, să li se vadă ridurile și toate cutele, ca să se simtă încleștarea războiului din 1916... și din toate războaiele. Și ochii... Ochii trebuie cît mai bine marcați, mai ales în scenele de clar-obscur și în întuneric.

LIVIU CIULEI, REGIZORUL FILMULUI PĂDUREA SPÎNZURAȚILOR, VA FI ȘI INTERPRET AL FILMULUI, ÎN ROLUL CĂPITANULUI KLAPKA.

Peisajul mă gîndesc să aibă o tentă de gri, o atmosferă ternă, în ploaie, cu drumuri noroioase. Iar unii actori — aşa m-am înţeles cu regizorul Liviu Ciulei —, pentru că vor purta în film barba lor naturală, nu vor fi machiaţi, ca să nu fie retuşate o serie de particularităţi ale feţei. Copacii vor fi filmaţi toamna, tîrziu, într-un peisaj fără frunze. Unele exterioare de noapte le voi filma ziua, folosind filtre pentru a obţine efectul de noapte. Dar nu va fi o noapte neagră — „s-o tai cu cuţitul", se vor distinge şi planurile doi şi trei, pentru ca imaginea să aibă, chiar şi noaptea, o anumită transparenţă.

Cînd începi un nou film simţi o bucurie, o mulţumire deosebită, dar şi un zbucium... liniştit. Te gîndeşti că, de fapt, la vizorul aparatului nu te afli tu, ci spectatorul. Aparatul de filmat este ochiul spectatorului şi răspunderea celui care îl mînuieşte devine extraordinară; el răspunde în faţa a milioane de spectatori.

— Vă mulţumesc, în numele spectatorilor.

Valerian SAVA



„TE GÎNDEŞTI CĂ, DE FAPT, LA VIZORUL APARATULUI NU TE AFLI TU, CI SPECTATORUL".

pasiunea de a vedea

DIN FILMOGRAFIA LUI OVIDIU GOLOGAN

1949 — *Scrisoarea lui Ion Marin către „Scînteia"* (documentar, regia — Victor Iliu);

1950 — *Viaţa învinge* (exterioarele realizate în colaborare cu Ion Cosma; regia — Dinu Negreanu);

1953 — *Nepoţii gornistului* (seria I, regia — Dinu Negreanu);

1954 — *Cu Marinca e ceva* (scurt metraj, regia — Gheorghe Turcu);

1955 — *Gelozia bat-o vina* (scurt metraj, regia — Elena Negreanu);

1956 — *Moara cu noroc* (regia — Victor Iliu);

1962 — *Lumina de iulie* (regia — Gheorghe Nagy).



ARTA PICTURAL-GRAFICĂ A LUI GOLOGAN CONCRETIZATĂ ÎNTRU-UN CADRU DIN MOARA CU NOROC.

Numai un aspect



Mă refer la unul dintre aspectele — prea numeroase, pare-se — ale situației existente în domeniul scenariului de film. E vorba de noțiunea de „colectiv“ a cărei înțelegere teoretică și, în consecință, practică, este (dacă nu greșesc) obligatorie pentru definirea genului de lucrare scrisă, numit îndeobște scenariu.

Pornind cu analiza mai departe, trebuie să atragem atenția asupra faptului că filmul este, congenital, o lucrare colectivă, spre deosebire de cîteva arte precum poezia, proza, dramaturgia, muzica sau pictura care sînt, congenital, creații individuale. Simfonia a V-a a fost compusă de Beethoven, singur, cu un pian, o lumînare și hîrtie. *Ivan cel Groaznic* e, în schimb, fructul unei echipe alcătuite sub conducerea lui Eisenstein, din actori, scriitori, operatori, desenatori, tehnicieni etc. Chiar atunci cînd avem de-a face cu forțe tip „Renaștere“, precum Chaplin, rîvnind mîndru să pună un semn de egalitate absolută între film și personalitatea sa multilaterală de regizor, scenarist, actor principal, compozitor și soț sau părinte de actriță, el nu izbutește decît pînă la un punct, fiind obligat să introducă în compoziția operei sale factori alogeni, ca: operatorul, decoratorul și alți interpreți, întrucît cinematograful este, prin condiția sa *obiectivă*, un produs cu neputință de înfăptuit la singular. Dar zonele „pure“ ale filmului? *Insula* japonezului Kaneto Shindo lipsită de cuvînt (deci de factorul scris și scriitor) nu s-a putut dispensa de actori sau operatori, iar desenul animat (Walt Disney, Gopo) cheamă într-ajutor muzica și imaginea elaborate de alții decît de regizorul-autor.

Dacă admitem că filmul este o întreprindere colectivă, raționamentul ne duce la concluzia că fiecare dintre factorii alcătuind pelicula este la rîndu-i de natură colectivă. Microcosmosul imită macrocosmosul, fragmentul acționează după legile întregului. Dar care sînt aceste legi ale operei comune?

Mai întîi subsumarea fiecărui element la necesitățile generale ale obiectivului fixat. Actorul, de pildă, pierde în film o parte din relativa autonomie pe care i-o oferă scena, fiind subordonat regizorului într-o măsură incomparabil mai mare decît la teatru. Autorul de muzică nu compune independent și îmi vine foarte greu să-l văd pe Theodor Grigoriu sau Anatol Vieru comunicînd din senin studioului „București“ că „au scris o muzică de film“, după cum ideea că operatorul cel mai talentat din lume vinde unei case de difuzare imagini „în sine“ întru proiectare directă pe ecran, ar suna absurd.

O altă lege mi se pare coordonarea și conducerea tuturor factorilor constitutivi de către „autorul principal“ care nu poate fi nici scriitorul, nici actorul, nici pictorul decorator și nu numai directorul de „scenă“. Autorul filmului este regizorul. Spunem „Hamlet“[1] de Shakespeare (și nu de Laurence Olivier sau Gordon Craig sau Peter Brooks), însă *La dolce vita* este de Fellini (și nu de autorul, oricît de prețios, al scenariului). Asistînd acum cîteva luni la o discuție iute încinsă pe marginea complicatei probleme a scenariului, am remarcat cu surprindere că oameni de profesie, inclusiv regizori, consideră textul drept factor primordial și decisiv al filmului. Nu cred că este așa. Regizorul cu personalitate „dorește“ mai mult sau mai puțin vag să construiască un anume tip de film, dar simte nevoia (cînd e cazul) cîtorva „puncte de sprijin“ în spațiu, așa cum Enescu hotărîndu-se să compună Oedip a apelat la Edmond Fleg libretistul, nu ca la un artist dătător de idee, ci de idei și, firește, de cuvîntul scris cu necesarul meșteșug. Fiind conducător, regizorul este obligat să determine apariția și cristalizarea elementului cinematografic numit scenariu, comportîndu-se asemenea redactorului-șef de ziar care nu așteaptă într-un birou „să-i vină“ manuscrisele la citit, ci dirijează el configurația numărului într-o scurtă ședință de dimineață pentru ca seara, cînd textele au venit, să le contopească într-o unitate.

În sfîrșit, mi se pare foarte firesc ca vorbind despre natura colectivă a muncii în cinematografie, să subliniem necesitatea, inevitabilitatea *colaborării* atît pe plan general cît și înăuntrul fiecărei „secțiuni“, inclusiv scenariul. Atît de des întîlnim pe genericul marilor producții străine patru-cinci nume de scenariști și specialiști în dialoguri, încît a argumenta în favoarea conlucrării pare inutil. Atît de semnificative sînt succesele dobîndite de noi prin metoda colectivă (Titus Popovici cu Francisc Munteanu la *Valurile Dunării*, Titus Popovici — scenaristul cu Titus Popovici — romancierul la *Setea*, N. Țic, Eugen Mandric, M. Drăgan la *Lupeni 29*)... încît... pare că...?

Pare. Din păcate, absența discuției teoretice, prejudecățile și vanitatea frînează dezvoltarea colaborării și niciodată nu vom ști cîte filme ratate puteau avea altă soartă dacă la un punct x al muncii regizorul simțind (pentru că el *trebuie* să simtă) insuficiența ori pasul pe loc, ar fi recurs la piloni de consolidare. Are dreptate Eugen Barbu cerînd în cadrul discuției din revistă „să se renunțe la asemenea orgolii: eu sînt specialist și în inventarea subiectului și în dialog, și în construcția dramatică a filmului“. Are perfectă și foarte binevenită dreptate cu toate că aici nu e vorba numai de orgoliu (ca și cum acesta n-ar fi fost destul), ci, repet, de o neînțelegere a structurii filmului.

Pentru că numai un om lipsit cu desăvîrșire de simțul umorului își poate închipui că participarea mai multor condeie, între care Cesare Zavattini, de pildă, la înfăptuirea unui scenariu, izvorăște din faptul că Zavattini ar fi lipsit de talent sau incapabil să scrie singur un text bun, ci, mai simplu, din condiția obiectivă a cinematografiei, impunînd în destule cazuri, contribuții diverse. (Spun „în destule cazuri“ deoarece nefiind cazul să înlocuim o prejudecată cu alta, trebuie remarcată și posibilitatea — iarăși evidențiată de experiență — a țîșnirii scenariului dintr-un singur și fericit condei.)

Ideea de cooperare nu trebuie să-și facă apariția în clipa falimentului, doar ca salvator de naufragiați, ci „a priori“, în chip de metodă firească. Firească.

AL. MIRODAN

[1] E vorba de spectacolul teatral.

Sinteză sau amestec?

O bună colaborare între *scriitor* (prin scriitor nu se înțelege neapărat o singură persoană fizică. Pot fi și două, trei sau mai multe) și *regizor* pare să fie o primă garanție a unui bun scenariu. Intențiile, căutările unuia trebuie să devină și ale celuilalt. Filmul, pe ecran, nu poate exprima în nici un caz veleitățile separate ale scriitorului, ale regizorului sau, mai știi, ale operatorului, compozitorului și ale întregii armate de participanți la creația filmului. Filmul trebuie să fie o operă unitară din toate punctele de vedere, pe cît posibil și ca stil, cu tot avatarul său de a fi creație de front. (Desigur, pe orice front există un comandant. Dinspre lumea mare răzbate către noi zvonul că regizorul ar fi numitul, dar mai bine e să nu aducem vorba în faza de elaborare a scenariului.)

Cînd scriitorul e hotărît să facă un film, deci acceptă de bună voie și nesilit de nimeni căsnicia cu un regizor, aduce ca zestre obligatorie în primul rînd *o idee* principală, apoi o schiță a subiectului, cu datele sale de conflict, personaje, atmosferă etc. dacă se poate

NU AVEȚI ÎN FAȚĂ UN CADRU DINTR-UN FILM ÎN CARE JEAN MARAIS O ARE PARTENERĂ PE SOPHIA LOREN, CI O FOTOGRAFIE OBIȘNUITĂ REALIZATĂ ÎN TIMPUL UNEI ÎNTÎLNIRI LA CARE AU LUAT PARTE CUNOSCUTELE VEDETE ALE ECRANULUI FRANCEZ ȘI ITALIAN.





REGIZORUL HENRI VERNEUIL A PREZENTAT PUBLICULUI FRANCEZ FILMUL MELODIE ÎN SUBSOL, TRANSPUNEREA ROMANULUI CU ACELAȘI NUME DE JEAN TRINIAN. ALĂTURI DE JEAN GABIN ȘI ALAIN DELON REAPARE PE ECRAN VIVIANE ROMANCE.

ÎN MELODIE ÎN SUBSOL POPULARUL GABIN APARE ÎN POSTURA UNUI GANGSTER DECIS SĂ SE FACĂ OM DE TREABĂ.



La ordinea zilei:

SCENARIUL



— de stil...; în sfîrşit, un bagaj important: *dialogul*. La mîna regizorului pot candida, unu, doi, trei scriitori, fiecare cu partea lui de zestre. De unde vine scriitorul cu zestrea e treaba lui. Personal, ca regizor, am preferințe deosebite pentru ecranizări după opere literare, dar şi pentru scenarii scrise special pentru ecran. Şi unele şi altele prezintă avantaje şi dezavantaje (se pot da, într-adevăr, numeroase exemple), dar nu asta e problema. Principalul e ca scenariul să închipuie o lume vie oferită amplu prin film văzului şi auzului spectatorilor — două perfecte simțuri omeneşti. (Celelalte simțuri deocamdată sînt neglijabile în cinema, nu şi în literatură.) Scriitorul, e de presupus, are spiritul de observație mai ascuțit, mai selectiv, mai complet cultivat în sensul descoperirii noului, a particularului etc. Cînd însă vrea să facă film, în special privirea şi auzul trebuie să i se ascută. Materia adunată şi selectată pe baza celor două simțuri urmează să fie transfigurată artistic, convingător şi logic, prin proză şi poezie, şi muzică, într-o dramaturgie cinematografică. Totul e să nu „amestece" elementele, aşa, pur şi simplu.

Drama, literatura, plastica, muzica „amestecate" în cel mai fermecat cornet dramaturgic, nu dau film. Adică dau, dar film prost; un produs, nu artă cinematografică. Filmul, poate ideal, ar trebui să semene cu un organism viu, căruia dacă i se extirpează o parte, să zicem plastica, moare lamentabil. De asemenea, dacă i se adaugă nişte celule străine.

Ideea principală nu pare a implica ceva prea general. (Ideea principală a unui scenariu, evident). „Trezirea conştiinței cuiva", cred că e un deziderat general al progresului, care, diferențiindu-se prin conținut, se poate referi la o epocă. În socialism formarea conştiinței individului este un deziderat propriu nu numai artei, ci tuturor formelor conştiinței sociale. O întîlnim în *Setea*, în *Aproape de soare*, în *Cerul n-are gratii*, inclusiv în *Partea ta de vină*.

În ultimul titlu, implicat fiind subsemnatul, mi-aş permite o altă formulare a ideii: apropierea de sufletul omului, materie atît de delicată, trebuie făcută cu toată precauția. În sufletul omului nu se intră ca într-o magazie. Domeniul relațiilor sufleteşti dintre oameni e mai puțin supus codului penal decît domeniul relațiilor materiale, cu toate că, în primul caz infracțiunile pot pricinui catastrofe poate mai greu de reparat decît în al doilea caz. Socialismul are în programul său restabilirea dreptului natural al omului de a fi respectat, drept anulat de societatea întemeiată pe relații de exploatare. Desigur, ideea de mai sus nu e nici ea suficient de particulară, de unde scăderile din compoziția subiectului, ramificarea acțiunii. Povestea „utemistului cumsecade" din film, care — poate — dintr-o iubire de o calitate discutabilă, şi-a ajutat logodnica cu bani la facultate şi care aşteaptă o scrisoare din februarie (de cînd fata şi-a dat examenul de stat, nu de patru ani, cum a înțeles tovarăşul Eugen Barbu) e supusă ideii filmului şi ține de subiect. Şi calitatea celorlalte episoade ale filmului (ce-i drept, cam multe) poate fi discutată, dar numai în funcție de ideea propusă. Procesul de intenție nu prea pare a fi o normă critică.

O minunată idee s-a găsit cîndva, pe la începuturi, în scenariul *Lumină de iulie* de Fănuş Neagu şi Vintilă Ornaru. În istoria omenirii — se putea citi printre rînduri în scenariu — a sosit momentul tragic al despărțirii oamenilor de cai. Calul, minunatul animal de care omul şi-a simțit legat destinul în timp de pace sau de război în cursul mileniilor, animalul inteligent şi frumos, credincios şi puternic, devine în zilele noastre anacronic, e gonit spre dispariție de tractoare, de maşini, de avioane. *Calul se duce, piere, şi omul îşi smulge din suflet un etern sentiment de afecțiune, un sentiment devenit anacronic*. Ideea e sublimă. Ce n-aş fi dat să-mi fi încăput în mînă! Dar cu tot respectul, eu n-am putut convinge pe nimeni că din acest scenariu s-ar putea face un film mare, premiabil la oricare festival din lume, un film realist-socialist despre modernizarea existenței țăranilor, despre fenomenul mecanizării agriculturii etc. La Arthur Miller în *Misfits* caii, nemaiavînd nici o valoare, sînt vînați din avion pentru conserve destinate cîinilor. În *Lumină de iulie* cum s-a ajuns de la idee la dezbaterea agrozootehnică: „se pot hrăni vacile cu ceapă sau nu se pot" aceasta e, cel puțin pentru mine, un mister. Pentru o asemenea „problemă" nu era nevoie de un film, nici de o schiță, nici măcar de o epigramă. Orice țăran, unul nu prea deştept, ar fi putut explica oricui, şi realizatorilor filmului, că ceapa e mai scumpă ca laptele, nu face s-o dai la vaci, mai ales că vacile nu mănîncă orice. Deci „problema" nu există în viață. De ce ar exista în artă?

Sînt convins că aportul cel mai prețios al scriitorului la patrimoniul scenariului e ideea principală, cu un conținut filozofic, afectiv, poetic... Ideea poate aparține oricui, nu numai unui scriitor.

★

De cînd filmul şi-a cîştigat grai, devenind din mare mutilat o ființă normală, nu ştiu de ce unii cineaşti, în loc să aprecieze dialogul ca o mare cucerire a tehnicii, au pornit adevărate campanii de defăimare: că dialogul a distrus o mare artă, marele film mut, că expresivitatea imaginii e sortită pieirii, că dialogul mult înăbuşă filmul şi nu mai ştiu ce. Dacă-mi pot permite, nu sînt de acord. Filmul modern, indiferent de genul epicii sale indiferent de încărcătura sa poetică, nu mai poate fi lipsit de idei exprimate prin viu grai. Şi mai e o rațiune, mult mai simplă: filmul e o artă despre oameni vii, aduşi pe ecran cu ființă fizică şi intelectuală; şi cum omul nu e numai ființă „sapiens", „faber", „politikon", ci mai e şi o ființă vorbitoare, filmul nu poate exista fără dialog.

Mi se pare, totuşi, că dialogul de film are unele caracteristici, spre deosebire de dialogul teatral, cel literar sau cel de pe stradă. E mai laconic, uneori eliptic de un verb suplinit printr-o mişcare a interpretului, lipsit de un adjectiv, înlocuit printr-un gest. Pe mine personal, ca regizor, nu mă cutremură cantitatea dialogului, ci goliciunea lui, prețiozitatea şi, de multe ori, inabilitatea redactării. Cred că pentru un film definit mai mult prin acțiune mi-ar place dialogul lui Hemingway; pentru un film de idei, mi-ar conveni stilul lui Malraux. Titus Popovici are un dialog bun în *Setea*. Însă sînt destul de greu de suportat sentințele istorice şi aforismele rostite candid de personajele din *A fost prietenul meu*. Un dialog inabil redactat pentru film coboară valoarea conținutului, chinuie actorul şi regizorul, iar spectatorii scrîşnesc „vai ce prost se joacă"!. Ce bine ar fi să avem dialoghişti, scriitori specializați, cu urechea dedată la firescul exprimării, cu mîna formată să taie două propoziții cacofonice, să mute verbul exact la locul convenabil interpretului. Dialoghistul, o prezență permanentă pe genericele străine, e o profesie onorabilă în filmul mondial.

Sper să nu fi ațîțat nici cu un litru de benzină „guerilla dintre bătrîni şi moderni" întru specificul scenariului de film. Specifice sau nu, aşteptăm scenarii bune de la tovarăşul Eugen Barbu participant la discuție. Şi de la toți scriitorii noştri.

Mircea MUREŞAN

DAR FOSTUL SĂU „ASOCIAT", TÎNĂRUL FRANCIS (ALAIN DELON, ROCCO DIN FILMUL LUI VISCONTI), ÎL CONVINGE SĂ MAI ÎNCERCE O ULTIMĂ „LOVITURĂ" CARE E CÎT PE-ACI SĂ-L COSTE VIAȚA PE BĂTRÎNUL EXPERT ÎN SPARGERI SPECTACULOASE.



ÎN ASTFEL DE ROLURI JEAN MARAIS E INEGALABIL. E DREPT, ACTORUL E CAM ACELAŞI ÎN FARSA ISTORICĂ AMUZANTĂ COCOŞATUL ORI...



...IN MELODRAMA MISTERELE PARISULUI, REALIZATĂ CINEMATOGRAFIC — CU ÎNDEMÎNARE — DE HUNEBELLE DUPĂ ROMANUL LUI EUGÈNE SUE.



CU VIKINGII, CA INTERPRET ŞI COPRODUCĂTOR, K. DOUGLAS NE-A OFERIT O REUŞITĂ A GENULUI

facilităţi şi străluciri

ÎN FILMUL „COMERCIAL"



O LUME CONVENŢIONALĂ, CONVENŢIONAL RECONSTITUITĂ ÎN MIRACOLUL LUPILOR. O FERICITĂ EXCEPŢIE, REMARCABILA INTERPRETARE A UNUI MARE ACTOR: JEAN LOUIS BARRAULT.

Dispreţuitul film „comercial" asupra căruia multe condeie critice se năpustesc fără alegere, aruncînd o dată cu apa din copaie şi copilul (o dată cu produse ieftine ale genului, genul ca atare), înglobează, de regulă, trei categorii de filme: spectaculoasele reconstituiri istorice, filmele de aventuri şi comediile muzical-coregrafice. Dacă în aprecierea ultimului capitol cronicarii noştri se întîlnesc mai des cu spectatorii, pretextul dramaturgic fiind unanim recunoscut ca banal şi de cele mai multe ori pueril (ca în *Acord final, Tinerii, Cumpără-ţi un balon*) — controversele iscîndu-se mai ales asupra calităţii muzicii ori dansurilor—, cu celelalte compartimente cinematografice situaţia se schimbă. În acest punct unii critici aşa-zişi subţiri, fără a se mai obosi cu o analiză judicioasă, desfiinţează dintr-un condei filmul istoric ori anticipaţia fantezistă, comedia de „capă şi spadă" sau melodrama naivă, dar generoasă, filme care îşi au un public al lor fidel şi entuziast. Desigur, gustul evoluează cu timpul şi genuri care ne încîntau cîndva cedează altora locul, în permanenta competiţie ce asigură progresul artistic. Dar asistăm la o reînnoire a multora considerate desuete, la o preluare a lor în arta cinematografică modernă, atunci cînd fondul valoros corespunde năzuinţelor generale ale umanităţii, cum e cazul unor filme de aventuri şi istorice realizate de cinematografiile socialiste la un nivel superior.

Fără a ne închina orbeşte unor preferinţe majoritare, nu putem socoti publicul cantitate neglijabilă pînă într-atît încît să nu ne mai dăm osteneala să ne argumentăm indignarea. Un critic trebuie să fie şi un bun psiholog. Să înţeleagă nu numai ce se petrece pe ecran, dar şi în sală. De ce asaltează totuşi — îndeosebi tineretul — spectacolele cinematografice de amploare, epopei istorice ca *Vikingii* sau *Cavalerii Teutoni* ori povestiri romantice, în stilul *Tăunului*, *Căpitanului Fracasse*? E vorba de o „copilărie a spiritului" cum susţin cu ironie unii confraţi, sau, mai degrabă, de o prospeţime a sufletului, o generozitate şi o receptivitate faţă de ideile nobile, care vor face ca în toate timpurile şi la toate vîrstele să ne pasioneze „Iliada" sau povestirile lui Scott?

Nu este adevărat că „istoria nu suportă cinematograful" cum susţinea, de curînd, într-un titlu de senzaţie, revista franceză „Arts et spectacles". Istoria nu suportă cinematograful prost, acela care o falsifică tendenţios, ca s-o speculeze drept sursă a unor superproducţii copleşitoare ca proporţii, dar facile ca substanţă, ce vor să concureze spectacolele miniaturale oferite de televiziune. Filmul aşa-zis comercial din occident se confundă azi îndeosebi cu filmul-mamut, cu mecanismul uriaş şi greoi pus în mişcare de un pretext istoric ori pseudo-literar inspirat din epopeea romantică. Acelaşi ziar occidental recunoştea, cu neaşteptată franchetă, că esenţialul în acest soi de filme istorice este de a „evita adevărul", de a oferi publicului o morală comodă şi convenţională, eroi pe



„MONGOLII" SE ÎNTREC ÎN TORTURILE CELE MAI SĂLBATICE. LA CE „SUPLICII" A FOST SUPUSĂ TALENTATA ANTONELLA LUALDI ÎNTR-UN ASEMENEA TIP DE FILM MINOR, NU-I GREU DE IMAGINAT!

gustul „galeriei", galanți și convenabili, care știu să călărească ireproșabil, să sară pe fereastră, să escaladeze un perete și să folosească cu iscusință coarda. Astfel *„Spartacus"-ii americani citesc biblia, Messalinele italiene cîntă ca la operă, Mandrinii francezi sar pe fereastră. Singuri eroii ruși par a crede ceea ce fac"* — conclude săptămînalul francez, citînd, în sprijinul argumentației ultime, regizori care nu și-au înmănușat eroii ca Eisenstein cu *Ivan cel Groaznic* sau Petrov cu *Petru cel Mare*. Dar e nedrept să judeci în bloc întreaga producție a genului. La noi vin mai rar, din fericire, „supraproducțiile" submediocre cu care e invadată piața occidentală, acele facile „bîlciuri



HAPPY-ENDUL NELIPSIT FILMULUI COMERCIAL, SATIRIZAT ÎN COMEDIA FRANCEZĂ CĂPITANUL FRACASSE.

ale secolului XX" (cum bine numea cineva costisitoarele pelicule-mamut). Cîteva: *Teodora, Mongolii, Cartagina în flăcări* nu meritau, desigur, să ne treacă pragul. Pentru că astfel de filme oferă nu numai o imagine eronată asupra istoriei, dar și ca spectacole sînt infantile și primitive. A le situa însă pe același plan cu *Vikingii* ori *Ulisse*, e o greșeală. Critica de specialitate ar trebui să desprindă cu răbdare valorile de non-valori, să prevină spectatorul asupra ieftinătăților strălucitor ambalate și să-l susțină cînd se însuflețește de o luptă bine realizată.

În *Vikingii*, de pildă, amploarea temei, eroismul romantic și plin de poezie și-au găsit un inspirat echivalent plastic și muzical. Imaginea corăbiilor ce pornesc la luptă, ori a scufundării lor într-o procesiune grandioasă, o dată cu eroii dipăruți, reprezintă un spectacol impresionant, de calitate. Motivul simfonic amplu și bărbătesc ce însoțește lupta vikingilor se reține ca o frumoasă caracterizare muzicală a bravilor corăbieri nordici. Dar iată în același film o bacanală sălbatică pe amănuntele căreia aparatul insistă violent. Un alt moment tratat naturalist, — șoimul ce-i scoate ochiul eroului interpretat de Kirk Douglas — îl face pe spectatorul mai sensibil să întoarcă, îngrozit, capul. Nu respectul față de adevărul documentar ori fabulistic al operei, ci concesii făcute unei anumite categorii de spectatori avizi de „senzații tari" justifică introducerea unor asemenea scene într-un film în genere sobru și îngrijit.

Cu *Ulisse*, cinematografia americană intenționa să ne dea o versiune modernă a epopeii homerice (multe teme mitologice devenite pasionate dezbateri filozofice au stat la baza unor valoroase piese contemporane datorate lui Anouilh sau Giraudoux). Practic însă, filmul oscilează între o interesantă actualizare filozofică de conținut și o facilă modernizare exterioară, de formă, ca de pildă scena tescuirii strugurilor asociată muzical cu un rock-and-roll îndrăcit, care are efectul de a distruge bunele intenții ale regizorului.

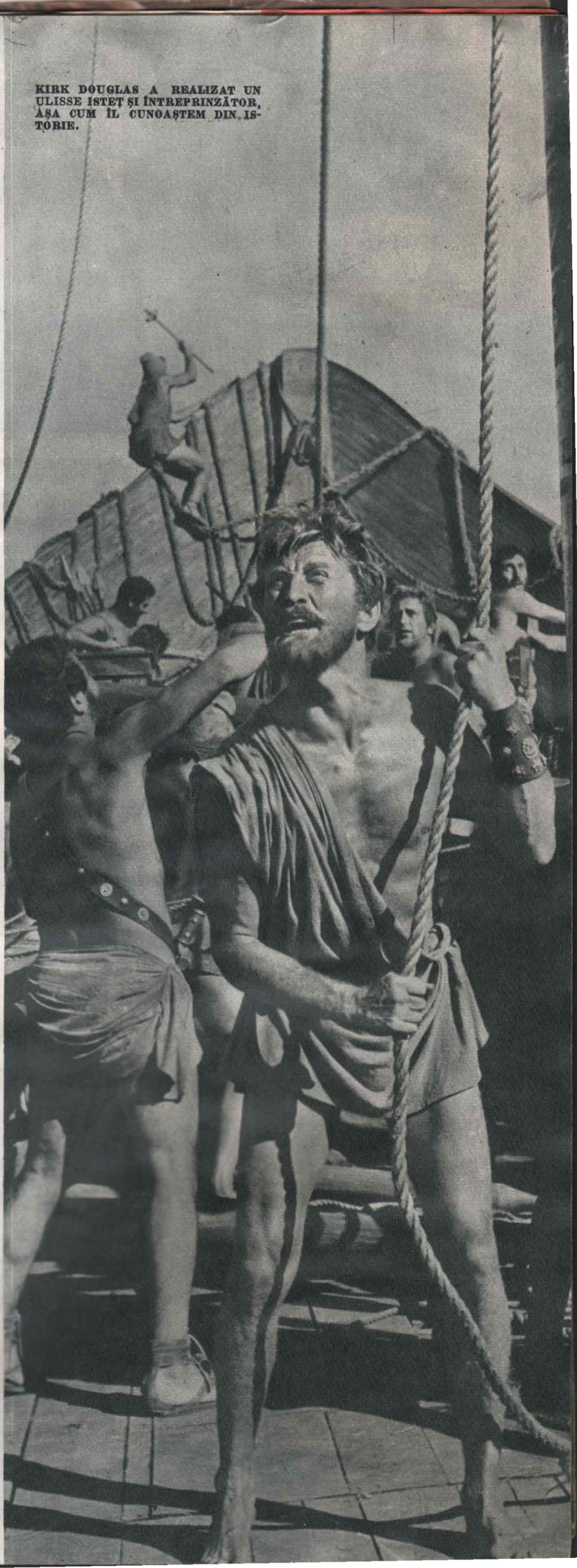
Într-o comedie franceză spirituală și cu vervă, *Cartouche*, scena ultimă dulceagă și de un gust îndoielnic, anulează vioiciunea și ascuțimea observației critice realiste. În alt film, un final de o subtilă și sarcastică ironie la adresa convenției melodramei banale, se lasă prea mult așteptat și de aceea nu mai poate salva o acțiune care a fost luată tot timpul în serios *(Căpitanul Fracasse)*.

Greoi și neconvingător, fără elan istoric, recentul *La Fayette* e handicapat și de alegerea nefericită a interpretului central, lipsit de romantismul cerut de rol.

Dar repetatele pelicule nereușite nu ne pot duce la concluzii pesimiste în privința filmului istoric. S-ar putea, chiar, să ne aflăm — prin condițiile tehnice și virtuțile încă nefolosite, oferite de ecranul panoramic — în fața unui reviriment al grandiosului spectacol cinematografic pe teme istorice, spectacol cu care cinematograful și-a inaugurat acum cîteva decenii era sa artistică.

Dezvoltarea genului atrăgător și îndrăgit de public, într-o direcție sănătoasă și fertilă, revine ca sarcină, îndeosebi, cinematografiilor țărilor socialiste.

Sanda CREȚULESCU

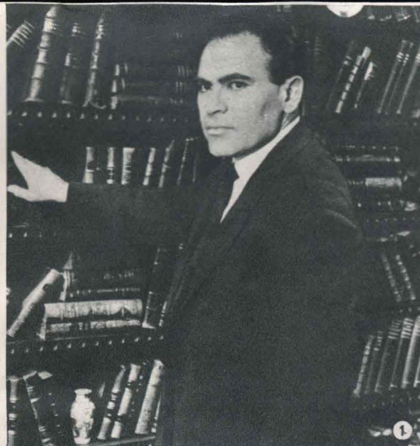


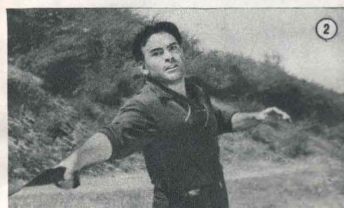
KIRK DOUGLAS A REALIZAT UN ULISSE ISTEȚ ȘI ÎNTREPRINZĂTOR, AȘA CUM ÎL CUNOAȘTEM DIN ISTORIE.

cinema

PROFIL

CIULEI actorul







① UN ROL APROPIAT CELUI DIN VIAȚĂ: INTELECTUALUL PREOCUPAT DE PROBLEMELE CREAȚIEI REALISTE (CERUL N-ARE GRATII).

② O CREAȚIE DE INTENS DRAMATISM A LUI LIVIU CIULEI, MECANICUL DIN SOLDAȚI FĂRĂ UNIFORMĂ.

③ ÎN ROLUL ACESTUI OM SIMPLU, CIULEI A ADUS FORȚA ȘI EROISMUL CARACTERISTICE PERSONAJULUI (SOLDAȚI FĂRĂ UNIFORMĂ).

④ NU POȚI VORBI DE CIULEI — ACTORUL, FĂRĂ A AMINTI PUTERNICA PERSONALITATE A REGIZORULUI ERUPȚIEI ȘI VALURILOR. IATĂ-L LA O FILMARE PE ȘLEPUL DUNĂREAN.





În „Munca actorului asupra rolului", Stanislavski vorbește despre două categorii de actori: cei cărora le place să se înfățișeze publicului așa cum sînt (și de cele mai multe ori jucîndu-se pe ei înșiși) și cei care, dimpotrivă, nu se simt bine decît dacă se ascund în spatele unui caracter aparte, adeseori foarte îndepărtat de firea lor. Liviu Ciulei pare să facă parte mai curînd din această a doua categorie, judecînd după cele mai izbutite din realizările lui recente din teatru. Protasov din „Copiii soarelui" sau Jack Melancolicul din „Cum vă place", i-au reușit tocmai pentru că l-au solicitat să-și compună minuțios și nuanțat aparițiile. În cinematografie însă asemenea roluri sînt rare și de cele mai multe ori actorii sînt distribuiți în rolurile cu care se aseamănă cît mai mult și fizic și psihologic. (Baronul Cefalù al lui Marcello Mastroianni poate fi citat ca una din fericitele excepții). Cîrmaciul din *Valurile Dunării* nu este un caracter înrudit cu acela al profesorului din *Cerul n-are gratii* și acesta nu se apropie de cel al mecanicului din *Soldați fără uniformă*. Cu toate acestea, interpretările actorului rămîn mai puțin diverse, în aceste trei personaje cinematografice, decît cele realizate de el în teatru. Asta se explică, în primul rînd, prin diferența care există între textele rolurilor; dacă cele din teatru sînt dense, bogate în substanță psihologică, construite cu măiestrie, cele cinematografice sînt achitate în cîteva linii generale și numai în măsura în care sînt angrenate direct în acțiune. (Este un tribut pe care unii scenariști îl mai plătesc încă înțelegerii înguste a specificului cinematografic.)

Așadar, ca și alți colegi de breaslă, actorul de film Liviu Ciulei este mai puțin favorizat de împrejurări decît actorul de teatru Liviu Ciulei. Nu l-am văzut încă niciodată desfășurînd pe ecran jocul bogat și atît de personal, de nuanțe și contraste, care a dat strălucire celor mai însemnate din interpretările lui scenice. Cu toate acestea, fiecare din aparițiile lui cinematografice rămîne în memorie: Cîrmaciul Mihai din *Valurile Dunării*, cu izbucnirile lui neașteptate de mînie, cu brutalitatea lui ostentativă; mecanicul din *Soldați fără uniformă* dominat de aceeași nestăpînită energie; pictorul din *Cerul n-are gratii*, dincolo de calmul căruia intuiești o arie întinsă de preocupări și siguranța celui care știe ce vrea.

Există aici o contradicție. Rolurile nu sînt prea generoase (primele două seamănă chiar destul de mult, ca temperament și evoluție a personajului) și Ciulei nu este un actor intuitiv, fericit în orice rol jucat în orice condiții. Creațiile lui dovedesc, dimpotrivă, că el se simte la largul lui abia atunci cînd poate gîndi un personaj pe toate fețele lui și cînd poate să desfășoare în fața publicului analiza amplă și amănunțită a unui univers psihologic. Atunci în ce constă farmecul personajelor sale filmice — care sînt toate deosebite și atrăgătoare, deși nu se construiesc pe temelia trainică a unor roluri scrise pe măsura actorului?

Cred că, în primul rînd, explicația poate fi găsită în originalitatea acestei personalități creatoare.

E nedrept și, de altfel, aproape imposibil să vorbești despre Ciulei-actorul, ignorîndu-l ca regizor de teatru și film. Bogăția atîtor preocupări creatoare nu se poate să nu se răsfrîngă în activitatea actoricească a artistului. Aceasta se dezvoltă sub semnul gustului cert și a capacității de a intui just armonia întregului, caracteristice unor creații regizorale exuberante, foarte bogate, dar întotdeauna unitare și echilibrat construite. Ciulei știe ce să-și ceară, așa cum știe ca regizor ce să ceară actorilor săi. De aceea interpretările lui sînt întotdeauna limpezi, elegante, străine de acel balast de eforturi inutile și dezordonate care îngreunează de multe ori jocul unor actori chiar talentați, dar neobișnuiți să-și gîndească în adîncime rolurile.

Apropiindu-se de el, obiectivul comite, ca de obicei, indiscreții, descifrînd în atitudinile, gesturile, expresiile actorului, calitățile omului. Privirea aceasta care este întotdeauna activă — niciodată goală, niciodată lipsită de gînd (expresie care se întîlnește rar și în artă și în viața de fiecare zi); energia care transpare în fiecare gest, în fiecare atitudine; sensul precis și clar al acțiunilor actorului — toate acestea mărturisesc prezența unei personalități artistice puternice.

Și nu mă pot opri să nu amintesc cu acest prilej cîteva observații care par independente de munca de actor a acestui interpret, dar o explică. L-am auzit odată spunînd: „Nu cred că am prea mult talent ca scenograf, dar fac de multe ori decoruri fiindcă știu că nimeni nu ar putea să le conceapă așa cum am eu nevoie de ele." Mi-am amintit, atunci, că la primul său film, *Erupția*, Ciulei a rescris aproape în întregime scenariul fără să aibă cele mai mici veleități de scenarist, numai fiindcă avea nevoie ca regizor de un scenariu mai bogat în substanță și mai cinematografic scris. Această imperioasă dorință de a acționa, această necesitate lăuntrică de a se exprima — chiar în ciuda unor dificultăți extrem de mari — ține de natura unui talent energic, activ. Există în datele acestui actor-regizor-scenograf un elan pe care l-aș numi romantic, dacă nu m-aș teme de confuzii. Ciulei fiind în același timp un artist care nu se lasă furat de imaginație, în dauna descrierii exacte a vieții reale.

Totodată însă caracterul intelectual al interpretărilor sale nu reprezintă — așa cum se întîmplă la unii actori care lucrează mai mult rațional decît afectiv — o frînă a sensibilității; privindu-l, nu observi doar desenul unor intenții juste din punct de vedere artistic și corect executate, dar lipsite de elanul spontaneității. În viața personajelor create de el precizia gîndului se asociază întotdeauna cu bucuria acțiunii concrete. (Asta i-a și permis să joace firesc și fără efort vizibil roluri de oameni simpli.)

Ce fel de roluri ar putea să joace de aici înainte, ce fel de roluri i-ar putea valorifica mai deplin personalitatea? O împărțire pe genuri ar fi arbitrară, pe Ciulei îl atrage mai mult, și ca regizor și ca actor, drama psihologică, comedia grotescă sau poemul. Împărțirea tradițională în roluri „de compoziție" și roluri care se cer compuse, este depășită: orice rol poate și trebuie compus pe toate aspectele sale, cu condiția să-i ofere actorului material pentru asta. Ciulei ar putea fi distribuit în roluri foarte deosebite, bineînțeles dacă ele nu contrazic structural particularitățile talentului lui. Dar ce bine ar fi dacă scenariile care i se vor oferi de aici înainte îi vor aduce, de fiecare dată, materialul din care să poată construi personajele inedite și atît de diverse pe care le promit caracteristicile creațiilor lui!

Ana Maria NARTI



PENTRU A NE CONVINGE DE FRUMUSEȚEA IPPOLITEI, GINA LOLLOBRIGIDA A DEVENIT BLONDĂ ÎN COPRODUCȚIA ITALO-FRANCEZĂ REALIZATĂ DE GIANCARLO ZAGNI.



JULIETTE MAYNIEL (CUNOSCUTĂ DIN CHERMEZA) DEȚINE, ALĂTURI DE ALIDA VALLI, UNUL DIN PRINCIPALELE ROLURI FEMININE ÎN FILMUL LUI CLAUDE CHABROL, OFELIA.



ROSANNA SCHIAFFINO ESTE VEDETA FILMULUI LUI MAURO BOLOGNINI CORUPȚIA ÎN CARE ROLURILE PRINCIPALE MASCULINE SÎNT DEȚINUTE DE FRANCEZII ALAIN CUNY ȘI JACQUES PERRIN.



SAMI FREY, CARE A AVUT ALĂTURI DE BRIGITTE BARDOT O CREAȚIE REMARCABILĂ ÎN ADEVĂRUL LUI H. G. CLOUZOT, APARE ALĂTURI DE MYLÈNE DEMONGEOT (VRĂJITOARELE DIN SALEM) ÎN APARTAMENTUL FETELOR.





Eugen Simion și S. Damian

DESPRE CRITICA CINEMATOGRAFICĂ

I-am invitat la redacția noastră pe doi cunoscuți publiciști, *Eugen Simion* și *S. Damian*, la un dialog în legătură cu unele probleme pe care le ridică în prezent critica de film.

★

E.S.: Aș numi faza în care se află în momentul de față critica noastră cinematografică, o fază culturală de informare, de căutare a unui stil propriu, o fază în care se manifestă încă forme de diletantism, inerente unei activități fără tradiție. Ținînd însă seama de nivelul atins de cinematografia noastră și de nivelul general al cinematografiei mondiale și al criticii de specialitate, această fază trebuie cît mai curînd depășită. Nu putem să menținem aceste forme elementare de analiză și să ajungem abia peste cîteva decenii, să spunem, la nivelul pe care l-a atins critica științifică în alte domenii artistice.

S.D.: Există totuși, în critica filmului, încercări de diferențiere, de depășire a modului rutinier și descriptivist de analiză. Întrevăd mai multe direcții. De pildă, o încercare de a scrie o critică de o viziune mai largă, care caută să integreze cinematografia în complexul fenomenului artistic arătîndu-i determinarea ideologică; critică ce propune asociații, face referințe din toate domeniile artei, dă o perspectivă. Aș menționa astfel articole și cronici scrise de Ov. S. Crohmălniceanu, Silvian Iosifescu, Eugen Schileru. Consider, de pildă, cronica cinematografică pe care o publică E. Schileru în „Gazeta literară" bună, documentată, concepută competent. Dar cred că unele din judecățile criticului sînt periclitate de avalanșa informațiilor, cîteodată cu o intenție de a epata prin inedistul lor. Nu toate cronicile sînt de evidențiat din punctul de vedere al aprecierii personale. Bunăoară, cele despre filmele *Omul merge după soare* sau *La noapte va muri orașul* mi s-au părut cu un comentariu lăturalnic, în afara problematicii.

E.S.: Totuși Eugen Schileru se înscrie printre puținii critici cinematografici care au abordat și unele probleme teoretice mai generale. Elocventă este, în acest sens, seria de articole referitoare la cinematograf și artele plastice, publicate în „Gazeta literară" în anul 1962. E drept, însă, că în ceea ce privește aprecierea producției cinematografice naționale, se observă la același critic o oarecare ezitare, o atitudine echivocă în judecata de valoare. Față de *Celebrul 702*, un film după părerea mea ratat, susținut însă de niște actori buni, criticul nu formulează o apreciere tranșantă, în așa chip încît pînă la urmă nu se înțelege deloc care îi este poziția, punctul de vedere. Abandonarea criteriilor analitice, descrierea minuțioasă a jocului actorilor constituie tot atîtea (pe lîngă multe altele) semne de evaziune în critica cinematografică.

S.D.: În sensul diferențierilor amintite aș mai cita o categorie de cronici cinematografice care se dezvoltă cu perspective bune: acelea care uzează de o critică de intuiție, receptivă la specificul imaginii cinematografice, urmărind să reconstituie intențiile regizorale, să înregistreze coloritul, intensitatea, ritmul narațiunii cinematografice, bineînțeles printr-o prismă de conținut. Merită semnalate, în această direcție, cronicile scrise de Ana Maria Narti, Alice Mănoiu, Valerian Sava. Referindu-mă la cronica publicată de A.M. Narti în „Contemporanul", o consider în bună parte o cronică calificată, cu o justă orientare asupra fenomenului cinematografic. Totuși s-ar cere cronicarei (care are o evoluție lăudabilă) un orizont mai larg, un suport mai solid al aprecierilor. Îmi amintesc unele afirmații hazardate care sînt cuprinse în marginaliile sale la filmul *Nouă zile într-un an*, unde se face o apropiere ciudată între figurile de intelectuali din scrierile lui Cehov, Proust și Thomas Mann și se ajunge la niște concluzii nefondate.

E.S.: Există însă un fapt pozitiv. S-a format în ultimii ani o pleiadă de critici tineri, pasionați, care trebuie însă ajutați, feriți atît de o pornire negativistă ce se manifestă uneori față de activitatea creatorilor de cinema sau, dimpotrivă, de entuziasmul nediferențiat, de formele apologetismului. În afară de acest fenomen, aș mai face remarca, îmbucurătoare, că față de critica cinematografică s-au apropiat de cîtva timp și alți intelectuali, în special scriitori, care își spun în mod curent opinia despre producția acestei arte noi. În acest sens, aș semnala cronicile și articolele lui Eugen Barbu, ale Ninei Cassian, Ioan Grigorescu, sau ale unor critici literari ca Mihnea Gheorghiu, Ov.S. Crohmălniceanu, S. Iosifescu, cronici pătrunzătoare, lipsite de acea pedanterie pe care o mai întîlnim uneori la cronicarii de „specialitate". Nina Cassian a reușit uneori să dea în cronicile sale aprecieri juste asupra filmelor. Nu însă și în cazul filmului lui Visconti, *Rocco și frații săi*. Eugen Barbu, într-un stil incisiv, a pus un diagnostic exact unor producții comerciale, combătînd spectaculosul ieftin, convenționalismul întristător.

S.D.: În dezacord cu cei care pretind că discutarea filmelor trebuie încredințată exclusiv specialiștilor, consider prezența scriitorului în critica cinematografică un fenomen salutar. Cronicile caustice țintesc cel mai bine atunci cînd se ocupă de filme ușurele, verva persiflărilor le asigură succesul de public. Nu e recomandabil însă, după părerea mea, un anumit mod dezinvolt, cu care, de pildă, Nina Cassian îl tratează pe un regizor de renume mondial ca Visconti, analizîndu-i filmul parcă cu condescendență. Nu e vorba să anulăm rezervele, dacă ele există, însă, o dată ce un scriitor se aventurează într-un domeniu de specialitate, e necesar să aducă argumente, să fie atent la nuanțe, să aibă mai multă prudență în generalizări, pentru că, oricum, urmează o confruntare a părerilor sale cu publicul și cu oamenii de meserie. Nu se numește oare acest fenomen subiectivism?

E.S.: Fenomenul ține, fără îndoială, de un anume subiectivism. E mai mult însă o atitudine ușuratică, frivolă, față de anumite producții de valoare. Am întîlnit această atitudine în cronica unui veteran al criticii cinematografice, D.I. Suchianu. Nu aș vrea să reiau aici o polemică pe care am dus-o în paginile „Gazetei literare". Mă mărginesc doar să semnalez stupoarea, consternarea cu care am citit însemnările sale minimalizatoare despre un film valoros. Faptul este cu atît mai surprinzător cu cît această opacitate vine din partea unui critic informat, sensibil, cu o activitate bogată (de cîteva decenii) în domeniul criticii cinematografice.

S.D.: Fiindcă vorbim de formele de manifestare ale subiectivismului în cronica de film, subliniez și eu pericolul de contagiune pe care-l prezintă tocmai critica „frivolă" — cum ați numit-o. Unele comentarii cinematografice care apar în „Contemporanul" semnate mai ales de tinere cronicare, au un fel de aer de intimitate, stabilind parcă niște relații de familiaritate cu regizorul, cu actorul, cu spectatorul. Se discută cu un fel de complicitate, se fac aluzii și ochiade neînțelese. Creatorul este mustrat, tras de urechi, bătut pe umăr. Modul zglobiu și cochet de a face cronica cinematografică e departe de a corespunde exigențelor unei analize științifice serioase.

E.S.: Obiectivitatea mă obligă să iau apărarea cronicarelor de film și să constat că acest stil frivol, efeminat, se manifestă și în scrisul unor cronicari mai vîrstnici sau mai tineri. Am citat mai sus un nume venerabil n-aș vrea să repet, dar aș vrea să reamintesc, o cronică de-a lui, în care gîtul Julietei era de pildă, comparat cu acela al unui purceluș de lapte. Este vorba în astfel de cazuri de lipsa de seriozitate a analistului, a criticului care trebuie să se apropie totuși cu gravitate de obiectul cercetării sale. Așa se explică de ce unele comedii aș spune „sumbre" (cum ar fi *Post-restant*) au fost apreciate într-un stil entuziast, iar unele filme de calitate, mai substanțiale, au fost minimalizate. Ce criterii prezidează aici — nu se mai știe.

S.D.: Un plus de vervă și de fantezie mi se pare binevenit în cronica cinematografică, firește păstrîndu-ne în limitele decenței și seriozității. Reținerea nu trebuie să ne ducă la o altă extremă: acea formă — răspîndită — de consemnare a filmelor prin rezumate școlărești, notații extrem de sumare, laconice și necalificate făcute asupra jocului actorilor, asupra muncii regizorului. Asemenea cronici se întîlnesc mai ales în presa cotidiană. Uneori se poate auzi și o justificare a acestor procedee. Oare nu cronicarul are menirea de a populariza producțiile ecranului și a îndruma pe spectatorul neinițiat? În fapt, e vorba de o subapreciere a spectatorului care înțelege cu mult mai mult decît își închipuie autorul cronicii searbede...

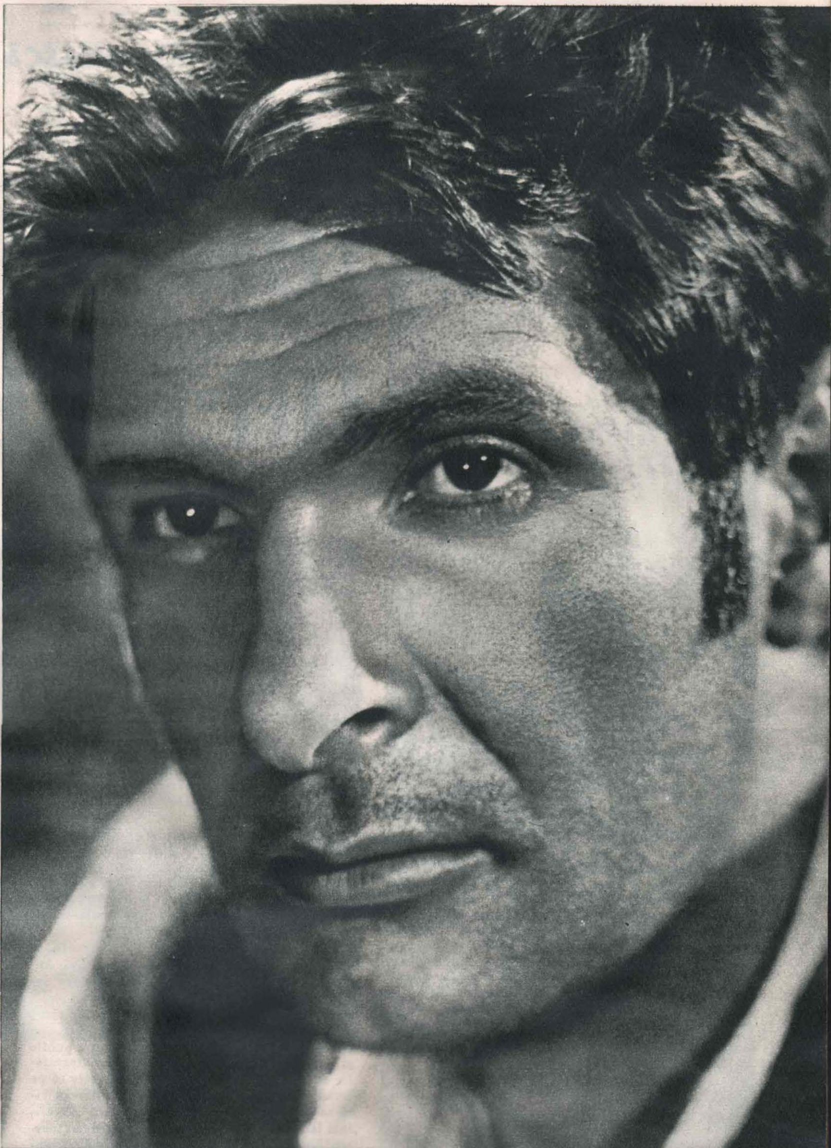
E.S.: Cred că dintre „stilurile" penibile, cele mai greu de admis în critica cinematografică este acel stil plat, diletant, pe care-l practică unii gazetari. Am citit, de pildă, puțintel amuzat, dar și întristat de superficialitatea comentatorului, o prezentare făcută în „Magazinul" din 6.VII.1963 semnată de I. Matei, despre filmul *Misterele Parisului*. Autorul neagă plictisit filmul, spunînd: ...„ce se mai poate spune despre ultima realizare a regizorului Hunebelle?" Într-adevăr „ce se mai poate spune" și — condescendent și întristat — recenzentul nu afirmă prețioasa lui părere decît prin două-trei atribute drastice fără a se mai osteni să analizeze filmul. Uneori acest stil plat este dublat de un

bombasticism supărător, pompieresc, de un stil „ţufulcat" cum zicea odată Sadoveanu, sau de-a dreptul agramat. Îmi permit să vă citez un pasaj semnat de E. Atanasiu în „Romînia liberă" în legătură cu *Lupeni 29*: „... Operatorul a avut de făcut faţă unei sarcini nu numai grele, dar pur şi simplu... dificile." (!?)

... Pentru că discutăm atitudinea unor critici faţă de filme care se bucură de mare popularitate în rîndul publicului ca *Misterele Parisului* (naive, de bună seamă, dar avînd farmecul şi însemnătatea lor educativă): a devenit obişnuită acea grimasă dispreţuitoare a cronicarului care nu-şi dă osteneala să comenteze într-un mod pertinent, nuanţat un gen agreabil de filme. Cu cît zel polemic încercuiesc cronicarii filme ca *Misterele Parisului*, plictisiţi, se vede, de povara argumentaţiei critice.

S.D.: Se uită că acest gen corespunde poate, în măsură mai mare, unui anume specific al cinematografiei. Cînd pătrund în sala de cinematograf, numeroşi spectatori se aşteaptă să găsească o atmosferă magică, să ia parte la peripeţii extraordinare, la călătorii în ţări necunoscute, să trăiască senzaţii neobişnuite. Desigur că regizorul nu trebuie să abuzeze de înclinaţiile unor spectatori, introducînd lucrurile cele mai neverosimile, cum se întîmplă în unele producţii submediocre care s-au prezentat la noi. Oricum, criticul e dator să facă o distincţie, să nu răstoarne printr-o judecată pripită întreaga formulă, bine definită, a genului respectiv. Iată una din atribuţiile criticii. Desigur, atribuţiile criticii sînt cu mult mai mari decît reies ele din lectura unor cronici din presa noastră. Misiunea cea mai însemnată a criticii de film rămîne promovarea cinematografiei naţionale, asigurarea unei îndrumări principiale şi competente a regizorilor şi scenariştilor din ţara noastră. În acest sens cronicarii cinematografici ar putea să fie mai exigenţi discutînd lucrurile la un nivel teoretic înalt, în aşa fel încît să contribuie eficient la dezvoltarea cinematografiei romîneşti. De asemenea, ei ar trebui să combată mai ferm, cu un coeficient mai ridicat de pregătire ştiinţifică, formele decadentismului care apar în unele din filmele pe care le vizionăm. Apoi să demonstreze — ceea ce la noi se face foarte puţin — valorile de critică socială şi de viziune artistică incluse în opere ale moştenirii cinematografice universale, caracterul progresist al marilor producţii create de regizori şi de oameni de film proeminenţi. Critica noastră profesionistă nu acordă un spaţiu suficient şi un comentariu mai adînc producţiilor deosebite reluate sau vizionate pentru prima oară la noi în ţară, filme de mare valoare realizate de Chaplin, Eisenstein, Renoir, Pudovkin, Rossellini, Bunuel, Antonioni, Orson Welles, Fellini. Am pomenit aici regizori cu orientări estetice diferite, dar cu un ascuţit simţ al realităţilor sociale. Interpretarea lor trebuie să fie ştiinţifică, discernînd ceea ce e valabil de elementele confuze, neacceptabile. Critica de film nu îşi îndeplineşte deajuns rolul ei de a fi ştiinţifică, de a avea un ascuţiş polemic şi un nivel estetic ridicat. Trebuie să ne gîndim serios la mijloacele de a remedia această stare de înapoiere a criticii de film.

E.S.: Eu cred că în momentul de faţă pentru condiţia oricărui intelectual, cultura cinematografică devine indispensabilă, nu se mai poate face abstracţie de ea. În ceea ce-i priveşte pe cronicarii de film, din păcate, uneori, ei se recrutează din oameni care au ratat alte genuri publicistice sau profesiuni. Aceasta duce la improvizaţie, diletantism, la fenomenele de agramatism semnalate mai sus. E nevoie de calificarea cît mai temeinică a tinerelor cadre care se apropie cu îndrăzneală — uneori inconştientă — de acest domeniu nou, dar extrem de pasionant.



Cu ocazia premierei pariziene a filmului CODIN la cinematografele „Raimu" din Champs Elysées şi Saint Severin, ziarele franceze i-au făcut o primire însufleţită. Iată cîteva aprecieri:

ARTS ET SPECTACLES: „Codin, care dă numele său filmului lui Henri Colpi, este un uriaş izvorît din amintirile din copilărie ale lui Panait Istrati. Actorul romîn A. Platon, care joacă rolul lui Codin, este la înălţimea (1,92 m) atît a personajului, cît şi a numelui pe care îl poartă."

L'HUMANITÉ: „Aceasta e o operă dominată de fermitate pătrunsă de tandreţe, evitînd cu grijă orice efecte melodramatice, legînd armonios o estetică implacabilă şi un subiect profund uman descrise cu exactitate. Fiecare secvenţă e de o incomparabilă bogăţie."

LE MONDE: „Filmul este plin de graţie, de sensibilitate. Chiar dacă în unele momente ritmul devine mai lent, în scena finală acţiunea îşi regăseşte forţa puţin obişnuită. Această scenă conferă, dealtminteri, povestirii întreaga dimensiune tragică."

LA CINÉMATOGRAPHIE FRANCAISE: „ ...În rolul lui Codin, Alexandru Virgil Platon, uriaş cu ochii limpezi, revelează o personalitate cinematografică de înaltă clasă."

O NOUĂ PREMIERĂ ROMÎNEASCĂ — „LA VÎRSTA DRAGOSTEI"

fericirea nu-i rușine



CUNOSCUTĂ DEJA DE CĂTRE SPECTATORI DIN FILMUL VACANȚĂ LA MARE, UNDE A AVUT O APARIȚIE NEELOCVENTĂ, ANA SZÉLES ÎȘI FACE ADEVĂRATUL DEBUT ARTISTIC ÎN FILMUL LA VÎRSTA DRAGOSTEI. ÎN A DOUA FOTOGRAFIE O VEDEM ALĂTURI DE BARBU BARANGA, ȘI EL DEBUTANT.

Francisc Munteanu ilustrează la noi un fenomen tot mai răspîndit în ultimii ani în cinematografiile altor țări. Acela al filmului „de autor", realizat prin trecerea scenaristului sau criticului înapoia camerei de luat vederi, pe scaunul de pînză regizoral.

Filmografia lui de regizor cuprinde pînă acum trei lung metraje artistice și o peliculă cu actori de numai două bobine, pe drept trecută cu vederea de critică și de spectatori (*Lada cu zestre* — 1961). Cea de scenarist este însă mult mai amplă, Francisc Munteanu nefiind un „accidental" în cinematografia noastră, ci unul din acei scriitori care au pus din vreme umărul, cu încredere și pasiune, la dezvoltarea ei. Astfel, primele sale scenarii realizate alături de un alt scriitor „membru fondator" al filmului artistic romînesc din ultimul deceniu, Titus Popovici (*Mingea, Valurile Dunării, Furtuna*) au constituit un început în apariția scenariului cinematografic romînesc ale cărui premise nu mai porneau de la un material tratat și consumat deja în literatură, ci de la un fapt original, descris, de data aceasta, nu pentru coala editorială, ci pentru aparatul de filmat.

Mingea și *Furtuna*, peliculele inegale, realizate sub valoarea scenariilor (Sinișa Ivetici și Andrei Blaier), n-ar fi avut în alt caz menirea decît să-l îndepărteze pe scriitor de slujitorii celei de-a șaptea arte aflați într-un stadiu incipient de dezvoltare. Dar aceste filme apăreau într-o epocă de idilă — astăzi jinduită — între public și ecranul romînesc, cînd în fața cinematografelor se făcea „coadă" pentru simplul motiv că pe ecran se vorbea romînește, că se întîlneau siluete cunoscute, eroi care, chiar dacă nerealizați la mare înălțime artistică, erau de-ai noștri, iar problematica filmelor profund autohtonă. Publicul încuraja atunci vehement un început de drum, instalîndu-se cu bucurie în tribuna suporterilor și așteptînd cu răbdare și abnegație ca „tînăra cinematografie" să crească și să înceapă a-i îndreptăți speranțele.

Într-un anumit sens, Francisc Munteanu este rodul acestei încrederi investită de public în cinematografie, rodul unei neabătute perseverări în ciuda unor insuccese pe care, încă, le considerăm „inerente" începutului. L-am întîlnit redactor în fosta redacție de scenarii a Studioului Cinematografic „București", scenarist „consacrat", apoi asistent de regie și mai tîrziu, în timp ce se realiza filmul *Valurile Dunării*, învățăcel la Liviu Ciulei, înscris pe generic cu rîvnitul titlu de „regizor secund". Cînd, în 1959 a adus studioului primul său scenariu pe care intenționa să-l realizeze singur — *Soldați fără uniformă* — a fost privit cu rezerve și nedumerire. Planul era însă temerar, debutul putea fi urmat de exemple. Scenariul prezentat



prefigura un film în care viziunea scenaristului nu se putea desprinde de cea a regizorului și cred că greu s-ar fi găsit un alt realizator care să turneze întocmai cum ar fi vrut Francisc Munteanu acel film. Rezultatul experimentului n-a dezamăgit. Fără să se detașeze de producția anului respectiv, primul film la care Francisc Munteanu semnase atît scenariul cît și regia a fost pentru noi toți o confirmare a aptitudinilor. Autorul pusese la baza subiectului său o intrigă simplă: Un tren — cursă locală — circulînd în preajma liniei frontului antifascist, undeva în Transilvania, este răpit de dușman împreună cu pasagerii lui care sînt internați într-un lagăr provizoriu și puși să muncească forțat pentru consolidarea apărării germane. Mecanicul locomotivei întîlnește în acest lagăr un prizonier rus cu care hotărăște să organizeze o evadare. Scopul fugii le va fi nu numai reîncadrarea în lupta antifascistă a întregului popor, ci și datoria de a încredința armatelor sovieto-romîne planul unei regiuni strategice minată de nemți. Tribulațiile celor doi evadați amintesc prin fabulația lor *Lanțul* lui Stanley Kramer, dar cadrul, faptele de viață, comporta-

mentul evadaţilor aflaţi nu într-un conflict bilateral, ci uniţi alături împotriva aceluiaşi duşman, constituie oglindirea unor date precise, a unor fapte şi evenimente de la noi, transfigurate artistic de viziunea autorului.

Pentru atingerea scopului propus, Francisc Munteanu şi-a asigurat atunci o distribuţie încercată — Liviu Ciulei, Colea Răutu, Mircea Constantinescu — în rolurile principale. Evoluţia lor în faţa aparatului de filmat, avînd în vedere experienţa de gen a actorilor, avea să uşureze mult dificila sarcină a proaspătului regizor, care încă nu manifesta tentaţia descoperirii unor noi talente cinematografice şi poate, nemărturisit, nutrea o teamă justificată faţă de debutanţi.

O mai mare îndrăzneală în acest sens am descoperit în următorul film semnat de Francisc Munteanu: *Cerul n-are gratii*. Aici, regizorul avea în faţă un scenariu „de problemă" care a inspirat povestirea „Terra di Siena"; aici scriitorul îşi propusese să dezbată cîteva aspecte legate de etica artistului, de răspunderea lui socială şi de misiunea artei, probleme care, deşi consumate în anii 1938—39, nu erau lipsite de ecou

cinema

CRONICĂ

în actualitate. Astfel de dezbateri pe ecran constituie arareori o tentaţie pentru film dat fiind caracterul arid, static al acţiunii. Totuşi Francisc Munteanu a reuşit să ne pună în faţa unei atractive povestiri cinematografice. De data aceasta, alături de un grup de consacraţi ai ecranului, distribuţia era asigurată — în rolurile protagonistice — de tinerii începători Anda Caropol şi Vasile Ichim. Prima abia îşi făcea adevăratul debut, dacă nu luăm în considerare scurt metrajul *Lada cu zestre* în care nu realiza decît o apariţie nesemnificativă. Lucrul cu debutanţii era una din primele mărturii practice ale regizorului în privinţa însuşirii unei experienţe de platou şi a unei măestrii profesionale.

Recenzînd *Cerul n-are gratii* în numărul 3 al revistei noastre, Victor Iliu nu-şi ascundea speranţele şi încrederea în dezvoltarea ulterioară a acestei experienţe şi măestrii profesionale aflate la acel film într-un stadiu de investigaţie.

Iată însă că numai la şase luni de la premiera *Cerului*, Francisc Munteanu ne aduce pe ecrane o nouă peliculă, de data aceasta ferm detaşată ca nivel artistic şi profesional de cele anterioare. Transferul de valori de la *Soldaţi fără uniformă* şi *Cerul n-are gratii* la *Vîrsta dragostei* e pe cît de evident, pe atît de plin de semnificaţii. Dacă



la primele două filme scenaristul Francisc Munteanu era net superior regizorului Francisc Munteanu (asta nu înseamnă că socotesc cele două scenarii perfecte), la ultimul, regizorul a depăşit scenaristul, filmul său reuşind să se impună în primul rînd prin ţinută artistică, în ciuda unei fabulaţii destul de firave. Redus la cea mai simplă schemă, scenariul nu conţinea mai mult decît ceea ce putea cuprinde o povestire-foileton. Condamnat pentru şofaj fără permis de conducere şi în stare de ebrietate, Mihai se reîntoarce după ispăşirea pedepsei în Bucureşti unde constată că trebuie să-şi reia viaţa întru totul, de la capăt. El nu iese din detenţiune un mutilat, un strivit sufleteşte şi îşi înţelege situaţia. De altfel, întreaga secvenţă a detenţiunii, prezentată fugar în pregeneric, nu e altceva decît un preambul de comedie ce se anunţă bufă, îndeosebi prin partitura muzicală susţinută aici de un dans modern foarte ritmat.

În prima seară de libertate o cunoaşte pe Ana (din nou Ana şi Mihai, numele tuturor cuplurilor lui Francisc Munteanu care, într-o astfel de formă — puţin cam artificioasă — încearcă să lege un film de altul). Tinerii sînt la vîrsta dragostei. Şi dragostea apare firesc, pe nesimţite, plină de farmec şi gingăşie. E o fericire de care celor doi nu le e ruşine, pe care nu şi-o ascund nici de ei înşişi şi nici de ochii lumii. „Fericirea nu-i ruşine", spune la un moment dat unul dintre eroii filmului, şi întreaga peliculă semnată de Francisc Munteanu parcă nu ţine decît să dovedească acest lucru. Mihai lucrează pe un şantier de construcţii chiar în echipa tatălui Anei. Acesta, muncitor de nădejde, om fără prejudecăţi, comunist respectat, cu autoritate între betonişti, înţelege că Mihai trebuie ajutat să se califice cît mai curînd şi să se înscrie la cursurile serale spre a-şi putea continua facultatea întreruptă. Toate acestea, pînă cînd află că fata lui, unica fiică, e îndrăgostită de Mihai şi „circulă" cu fostul puşcăriaş. Din clipa aceasta, relaţiile dintre tînăr şi meşter se schimbă. Persecuţiile la care e supus Mihai sînt acompaniate de mustrările de conştiinţă cam artificioase ale meşterului şi de dezaprobarea măsurilor sale din partea întregului colectiv. Restul povestirii se consumă în conflictul intern al tatălui pînă cînd acesta va înţelege (destul de precipitat) că a greşit. În fundalul acţiunii se înşăilează, de fapt, un conflict între generaţii, pe tema dragostei.

Aparent, puţin. Spun aparent, căci povestirea realizată de Francisc Munteanu pe peliculă se detaşează ferm de cea aşternută pe hîrtie. Cei doi protagonişti ai filmului, Ana Széles, cunoscută publicului din terţetul fetelor văzut în *Vacanţă la mare* şi Barbu Baranga — tînăr actor din Tîrgu-Mureş aflat la primul său film — i-au oferit regizorului un material uman de o mare bogăţie şi o capacitate de expresie actoricească rar întîlnită pînă acum la tinerii debutanţi în filmul romînesc.

Dar o simplă poveste de dragoste, o schiţă de conflict şi un cuplu bun nu sînt suficiente pentru a face un film artistic. Şi aici Francisc Munteanu ne încredinţează de sfîrşitul uceniciei sale regizorale şi de apariţia tot mai formată a unui realizator stăpîn pe mijloacele profesionale. Spre diferenţă de filmele sale anterioare, regizorul Francisc Munteanu cîştigă în *Vîrsta dragostei* două caracteristici esenţiale: unitatea de stil şi simţul măsurii. În ultimul său film, aproape nimic nu se mai petrece „ca în filme" — cu excepţia procesului de transformare a meşterului-tată, dar astfel de cazuri sînt frecvente nu numai în film, ci şi în literatură. În jurul actorilor nimic nu mai e „ca la teatru" — cu excepţia unor scene derizorii ale cuplului părintesc. Nota cea mai distinctă a filmului e naturaleţea. Aşteptările, neliniştea dragostei neîmpărtăşite, emoţia primului neadevăr spus acasă după întîlnirea prelungită, mersul în tăcere pe străzi, în parcuri — şi în film se „merge" mult — scenele de muncă, dar mai ales scenele de intimitate dintre Ana şi Mihai pe de o parte, şi Ana şi meşter pe de altă parte, sînt bine „lucrate" cu actorii. Scenele erotice din filmul lui Francisc Munteanu sînt pline de puritate, ceea ce dă un plus de prospeţime filmului (vezi secvenţa de pe malul Argeşului). La realizarea acestui film au concurat cîteva forţe încercate în stăpînirea mijloacelor de expresie cinematografică ca Gore Ionescu (semnatarul operatoriei la *Valurile Dunării*, *Soldaţi fără uniformă* şi *Cerul n-are gratii*), scenograful Giulio Tincu şi compozitorul Temistocle Popa, a cărui partitură muzicală, puţin cam încărcată, rămîne deplin fidelă atmosferei tinereşti a filmului.

Cu *Vîrsta dragostei*, Francisc Munteanu regizorul face un pas înainte. Regretăm însă că scenaristul Francisc Munteanu continuă să bată pasul pe loc. Experienţa acesta îl şi obligă imens faţă de spectatori, a căror încredere trebuie recîştigată şi consolidată.

Ioan GRIGORESCU

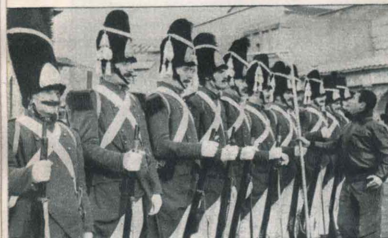
Scenariul şi regia: Francisc Munteanu. Imaginea: Grigore Ionescu. Muzica: Temistocle Popa Decorurile: Giulio Tincu.

În rolurile principale: Ana Széles, Barbu Baranga, Ştefan Ciubotăraşu, Sandina Stan, Septimiu Sever, Costel Constantinescu, Dem. Rădulescu.



ÎN OAMENI ŞI MAJURI PAOLO STOPPA REALIZEAZĂ UNUL DIN ROLURILE MARI ALE VIEŢII SALE.





cinema

PROFIL

Paolo Stoppa

ÎNTR-UN NOU ROL

Ar fi trebuit să ajungă avocat, dar a abandonat universitatea puţin după ce s-a înscris, la insistenţele unchiului său, cunoscutul poet şi anticar roman, Augusto Jandolo. Scurtă paranteză de altfel, deoarece curînd Stoppa se decide să ia lecţii de violoncel. Acesta a fost primul său contact cu arta. Apoi renunţă şi la muzică şi se înscrie la Academia de Arte Dramatice, condusă de Silvio D'Amico. În sfîrşit, îşi găseşte drumul pe care avea să-l urmeze şi devine actor de teatru de îndată ce trupa lui Capodaglio, Rocca şi Olivieri îi oferă un angajament. În prezent bagajul său artistic cuprinde peste 24 de spectacole jucate alături de Rina Morelli dintre care multe sub direcţia de scenă a lui Luchino Visconti; mai mult de 140 de filme, numeroase piese televizate. Acesta este Paolo Stoppa actorul care, deşi a repurtat succes după succes pe scenă, a fost cu încăpăţînare ţinut departe de platourile cinematografice, timp de aproape 30 de ani.

„Am insistat şi eu am fost acela care am cîştigat" spune el amintindu-şi de debutul său pe ecran. Stoppa este un actor erudit, rafinat, sensibil, la fel de înzestrat pentru scenă ca şi pentru ecran. „Eu nu fac parte, spune el, dintre aceia care, iubind cu o dragoste prefăcută teatrul, se dezlănţuie împotriva cinematografului ca şi cum ar fi demonul profanator al unui templu sacru. Actorul trebuie să fie în primul rînd şi mai presus de orice, actor; vreau să spun prin asta că el trebuie să slujească prin mijloacele sale o artă care, chiar exprimată în limbi diferite, nu rămîne mai puţin artă." Modest, prea puţin monden, nepozînd de loc în monstru sacru, la fel de auster pe cît de afabil, Stoppa ne explică mai limpede o idee care este adeseori obiectul unei neînţelegeri: „Spectacolul dramatic îmi dă aceeaşi bucurie, îmi lasă aceeaşi impresie ca un film bun".

Paolo Stoppa este artistul care a emoţionat spectatorii întregii Italii prin interpretarea sa din „Moartea unui comis-voiajor" de Arthur Miller, o etapă capitală în cariera sa teatrală. Tot el a dăruit cinematografului personaje de neuitat în filme importante ca: *Miracol la Milano* al lui Vittorio de Sica, *Frumuseţea diavolului* al lui René Clair, *Proces oraşului* de Luigi Zampa, *Legea* de Jules Dassin şi multe altele, pînă la *Leopardul* cu care Visconti a obţinut „La Palme d'or" la Festivalul de la Cannes 1963.

Paolo Stoppa este foarte ataşat de acest film care marchează cea de a treia apariţie a sa pe ecranele Festivalului de la Cannes. „Sînt un veteran al Festivalului" — spune el. Prima dată s-a prezentat la Cannes cu *Miracol la Milano*, a doua oară cu *Caruselul napolitan* al lui Ettore Giannini. Dar *Leopardul* este pentru el un film deosebit, un nou succes al cinematografiei italiene despre care vorbeşte cu entuziasm, uitînd chiar că e unul din interpreţi.

Filmul lui Visconti reprezintă o cotitură pentru cariera de actor a lui Paolo Stoppa. Arta sa ajunsă la maturitate este pe cale de a depăşi graniţele Italiei şi a-l consacra ca un actor internaţional. În curînd el va pleca la Londra pentru a interpreta în filmul despre Thomas Becket rolul Papei Alexandru III. Apoi va reveni în Italia pentru a juca în *Baronul Fefe*, pe care îl va pune în scenă Alfredo Gianetti.

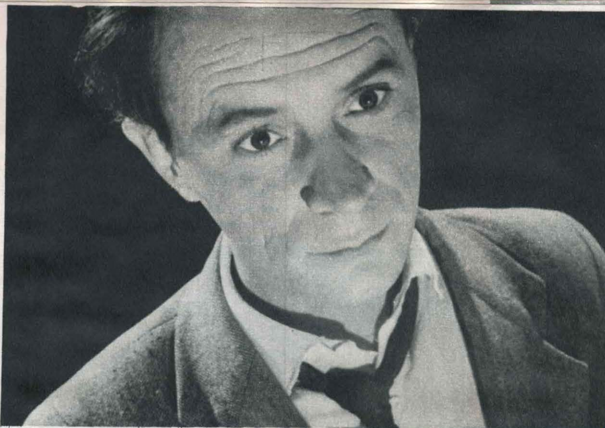
Întrebat care sînt personajele sale preferate, el răspunde: Cele pe care le voi juca mîine."

Foarte sensibil, Paolo Stoppa posedă măiestria absolută a mijloacelor sale de expresie. „Ceea ce contează, îi place lui să spună, sînt sentimentele. Atunci cînd reuşim să redăm universul sufletesc al personajelor, indiferent dacă le interpretăm pe scenă sau în faţa aparatelor de filmat, înseamnă că sîntem pe calea cea bună şi că ne-am realizat scopul."

„Pentru mine, continuă el cu entuziasm, ceea ce contează este teatrul, filmul, personajele pe care le voi interpreta mîine, publicul pe care îl iubesc şi cu care doresc şi caut neîncetat să comunic..."



ROLUL MAGDEI ORHEIANU DIN FILMUL NEAMUL ŞOIMĂREŞTILOR VA FI SUSŢINUT DE DEBUTANTA ANA MARIA NICOLAU, STUDENTĂ ÎN ANUL II AL FACULTĂŢII DE FILOLOGIE. IAT-O ÎNTR-O PROBĂ FOTOGRAFICĂ.



EUGEN POPIȚA, REALIZATORUL FILMULUI 80 000 DE SPECTATORI ÎN GOANĂ DUPĂ O MINGE SUSȚINE CU NERV UN ROL COMIC ÎN MĂRTURISIRILE UNEI MESE DE RESTAURANT.

documentarul, satira și fantasticul

Este binecunoscută setea de comedie a spectatorilor. Fiecare încercare a studiourilor noastre în acest gen a fost așteptată cu mult interes. Din păcate însă, calitatea și numărul comediilor produse de studioul „București" nu satisfac exigențele sporite ale spectatorilor. E îmbucurătoare în schimb, deși nu suficientă, preocuparea din ce în ce mai insistentă a studioului „Sahia" pentru scurt metrajul satiric.

Ca și în alte genuri ale documentarului, faptul autentic atribuie o eficacitate neobișnuită imaginilor de pe ecran și filmele satirice realizate în ultimul timp de regizorii Alexandru Boiangiu, Titus Mesaroș și Eugen Popița au stîrnit adeziunea spontană a spectatorilor. Utilizînd formule diverse — deși inegal realizate — filmele *Casa noastră ca o floare*, *Pietonul*, *80 000 de spectatori în goană după o minge* și *Un petec de hîrtie* au meritul de a defrișa un teren care se dovedește foarte rodnic. Preocuparea pentru genul comic a cineaștilor de la „Sahia" nu se rezumă la documentar, ci include și scurt metrajul cu actori. Virgil Calotescu a realizat nu demult *Mărturisirile unei mese de restaurant*, cu concursul actorului Ștefan Mihăilescu-Brăila și al altor interpreți.

Se disting deci, dintru-nceput, două căi. Nu se poate spune însă că ele se delimitează categoric. Virgil Calotescu, deși folosește actori și uzează chiar de elemente fantastice, își construiește filmul ca un reportaj documentaristic într-un restaurant autentic. Și, invers, în unele documentare care se bizuie pe fapte strict autentice, creatorii nu și-au interzis accesul la ficțiune (vezi *80 000 de spectatori în goană după o minge* și *Un petec de hîrtie*). Această întrepătrundere este firească.

Nu vom întîrzia însă a ne exprima preferința pentru acele documentare satirice care reprezintă fapte autentice de viață capabile să vorbească de la sine, fără intervenția fățișă și excesivă a ficțiunii și fără folosirea actorilor, pentru că tocmai pe această cale se pot valorifica la maximum posibilitățile specifice ale genului. O reușită în acest sens este filmul *Casa noastră ca o floare* (regizor Al. Boiangiu) care și-a propus satirizarea acelor oameni care nu acordă grija cuvenită avutului obștesc. Realizatorii n-au inventat nimic. Ei au luat aparatul de filmat și magnetofonul, au ieșit printre oameni, au intrat în apartamente și aici au filmat și au înregistrat. Au făcut-o cu talent și pasiune, de pe pozițiile eticii noastre. Au cules astfel un material deosebit de interesant, din care cităm un exemplu: Sîntem într-un apartament cu pereții găuriți, cu ușile fărîmate de lovituri de topor, cu parchetul desfăcut și geamurile sparte. Locatara declară cu seninătate că urmează să se mute și că nu vrea să lase apartamentul în bună stare... surorii ei. Prezentînd convingător astfel de cazuri, autorii fac să se nască în spectator un just sentiment de condamnare a rămășițelor moralei vechi, burgheze, individualiste. În afara înregistrărilor „pe viu", filmul conține și un comentariu spiritual și de bun gust, semnat de Eugen Mandric. Regizorul Al. Boiangiu, pe care-l cunoaștem din *Pietonul*, alt documentar izbutit, folosește o metodă care ni se pare foarte potrivită genului și care ar putea fi extinsă.

Filmul lui Virgil Calotescu *Mărturisirile unei mese de restaurant* aparține, după cum spuneam, altei forme. Aici îmbinarea fantasticului cu realitatea, într-o doză mult mai mărită față de producțiile anterioare, dusă uneori pînă la grotesc, a fost menită să amplifice forța satirică a documentarului pînă la proporțiile pamfletului cinematografic. În numeroase secvențe, regizorul ne dezvăluie soluții originale de tratare și o certă cunoaștere a legilor umorului. Dar, credem că formula aleasă de regizor, creînd mai multe personaje care suferă de beție, conformism, lipsă de conștiinciozitate și... adulter, toate condensate în numai 20 de minute de film, denotă o anumită lipsă de unitate. Secvența bețivului (interpretată de Mihăilescu-Brăila) este realizată prin mijloacele farsei, în vreme ce secvența adulterului aparține melodramei. Îmbinarea realului cu fantasticul a elementelor autentice cu cele ținînd de ficțiune nu se poate face oricum, pentru că atunci rezultatul este hibrid, convențional, un amestec inform. E o chestiune de măsură și de gust.

Convențional este și documentarul *Un petec de hîrtie*, deși el conține o idee clară, ușor accesibilă — obligația de a respecta curățenia orașului. Realul și fantasticul se îmbină de data aceasta mai fireso, dar se simte lipsa amănuntului autentic care să stîrnească hazul prin spontaneitatea sau subtilitatea surprinderii lui de către obiectivul aparatului de filmat. Amănuntul acesta poate fi întîlnit în filmul *80 000 de spectatori în goană după o minge*, șarjă izbutită la adresa unor aspecte ale fotbalului nostru. Creatorii au cercetat mai întîi cauzele fenomenului, au cules din viață tot ce li s-a părut reprezentativ, au organizat materialul acesta prin prisma unei viziuni artistice originale, și, de aceea, cu toate că nici aici nu se face economie de fantastic, sîntem în fața unui film a cărui primă caracteristică este autenticitatea.



CASA NOASTRĂ CA O FLOARE ÎN CONCEPȚIA ANUMITOR LOCATARI.

Încheiem această succintă trecere în revistă cu o constatare: se abuzează de elementul fantastic, tocmai în producțiile unui studiou a cărui menire este valorificarea artistică a faptului autentic. Atunci cînd un procedeu se generalizează, cînd se repetă din lucrare în lucrare, fie că este necesar fie că nu, cu alte cuvinte atunci cînd se transformă în manieră, el dă întotdeauna de bănuit, ascunzînd necunoașterea realității sau, în cel mai bun caz, o anumită ușurință în abordarea și tratarea subiectelor.

În domeniul documentarului satiric se trece acum printr-o perioadă de căutări și e oarecum firesc ca rezultatele să fie inegale. Se remarcă însă o anumită creștere calitativă. Ea ar putea fi și mai evidentă dacă din experiențele de pînă acum se vor trage concluziile cuvenite.

Mircea MOHOR



IMAGINE DIN FILMUL MĂRTURISIRILE UNEI MESE DE RESTAURANT.



INSPIRAT DIN ISTORIA EVULUI MEDIU, FILMUL BULGAR ÎN CULORI PREZENTAT LA VARNA, KALOIAN A FOST TERMINAT DUPĂ MOARTEA REGIZORULUI DAKO DAKOVSKI DE CĂTRE ASISTENTUL SĂU IURI ARNAUDOV. IATĂ-I ÎNTR-O SCENĂ LIRICĂ PE ACTORII ZVETLANA MANEVA ȘI LUBOMIR DIMITROV.

PETĂR SLABAKOV — ÎN ROLUL KARADJOV — ȘI MEDI DIMITROVA (LILIANA) SÎNT PROTAGONIȘTII FILMULUI MENȚIONAT LA VARNA: MOARTEA NU EXISTĂ.





VARNA 1963

Filmul bulgar s-a prezentat anul acesta la confruntarea cu publicul, cu presa și critica de cinema bulgară și străină, în cadrul celui de-al III-lea Festival al filmului bulgar de la Varna. Zece filme artistice de lung metraj, peste patruzeci de documentare, de filme de știință popularizată, de desen animat și păpuși au rulat în cele douăzeci de cinematografe ale Varnei sub lozinca Festivalului: „Pentru o legătură indestructibilă între arta cinematografică și popor".

O notă distinctă a acestui Festival a fost dată de întîlnirile și discuțiile organizate între spectatorii de cinema din fabricile și întreprinderile orașului Varna și creatorii bulgari de film. De asemenea, un larg schimb de vederi între gazde și invitații străini la Festival, regizori, actori, critici și producători de filme, pe problemele cele mai arzătoare ale artei cinematografice contemporane, a făcut din Festivalul de la Varna unul dintre cele mai importante evenimente culturale ale anului din țara vecină.

Juriul Festivalului a decernat o singură „Roză de aur" din cele două anunțate: filmului documentar de lung metraj *Sărbătoarea speranței*, realizat în Algeria de cunoscutul regizor și scenarist Hristo Ganev (autorul scenariului pentru filmul *Am fost tineri*). „Roza de aur" decernată în fiecare an filmului artistic nu a fost atribuită anul acesta nici unuia dintre cele zece filme în concurs. Diferite premii și mențiuni au primit filmele: *Moartea nu există*, *Tutunul*, *Dintele de aur*, *Căpitanul*, *Kaloian*, ca și documentarul *Linii pe cer*, una din cele mai interesante pelicule de gen produse în ultimul an de cinematografia bulgară. Premiul pentru cea mai bună interpretare feminină a fost decernat tinerei artiste N. Kokanova pentru rolul Irina din filmul *Tutunul*, iar pentru interpretare masculină, popularului actor Gheorghi Gheorghiev, deținătorul rolului principal din *Dintele de aur*.

I. G.



CUNOSCUT ȘI APRECIAT DE PUBLICUL ROMÎNESC CU OCAZIA PREZENTĂRII LUI ÎN GALA FILMULUI BULGAR, FILMUL TUTUNUL NU MAI ARE NEVOIE DE COMENTARII. NE MULȚUMIM SĂ REPRODUCEM TREI CADRE DE O REMARCABILĂ PLASTICITATE DATORATE OPERATORULUI V. RADEV.







CĂPITANUL ADUCE PE ECRAN O NOTĂ DE PROSPEȚIME ȘI OPTIMISM DATORITĂ TINERILOR SĂI EROI, PIONIERI AI ZILELOR NOASTRE.

Vasilic
Ilarion

Î

Filmografie succintă: Vasilic Tastaman, actriță la Teatrul d comedie, a jucat în filmele *D'ale carnavalului*, *Aproape d soare*, *Telegrame* și *Post-restant* Ilarion Ciobanu, actor la Tea trul „Lucia Sturdza Bulandra" interpretat pînă acum roluri im portante în filmele: *Setea*, *Po veste sentimentală*, *Omul de lîng tine*, *Cinci oameni la drum* ș *Lupeni 29*.

●

Întîia întrebare adresată Vasi licăi Tastaman:

— Vorbiți-ne despre activita tea dv. ca actriță de film...

— Nu pot...

— De ce?

— Pur și simplu fiindcă eu n sînt decît actriță de teatru.

— Bine, dar v-am văzut î patru filme...

— E adevărat, dar... cum s vă spun, și eu sînt dintre cei car au „deschis ochii" în teatru. În tîlnirea cu filmul a fost tîrzie M-am născut într-un oraș dună rean, la Brăila, în Comorofca fil mului lui Colpi. La 16 ani a debutat pe scena teatrului brăi lean interpretînd un rol princi pal, Leana din „Hagi Tudose" Mai apoi am avut fericirea să jo alături de buni actori ca Neamțu Ottonel, Florica Demion, Al. Cri tico și Ștefan Mihăilescu-Brăila

Tastaman Ciobanu vizită la cinema

— Totuși, cum s-a născut actrița de film?

— Dintr-o întîmplare. Da, nu vă mirați. Într-o zi m-am dus la vechiul studio Tomis, unde un coleg, operator de film, îmi promisese că îmi va face niște fotografii. Eram gata să plec (la Tomis tocmai se făceau probe) cînd mi s-a propus să dau și eu o probă. A trebuit s-o imaginez și s-o fac să trăiască într-o singură imagine fotografică pe Didina din „D'ale carnavalului" a lui Caragiale. Îmi trebuia un gest semnificativ, o nuanță care s-o caracterizeze pe Didina.

— Și... ați găsit-o?

— Mi-am adus aminte că în Comorofca, în zilele de sărbătoare era o oră a vizitelor. Îmbrăcați rigid, negustorașii de mahala își luau „didinele" împodobite pînă peste poate și porneau la plimbare, gata să atragă privirile curioșilor. Invitat la clasica „turcească", un asemenea cuplu îl amintea perfect pe Caragiale, iar „ea", ei bine „ea" făcea în răstimpuri un gest: cu două degete ale mîinii drepte își ștergea urmele de ruj (prost) întinse în jurul buzelor. Acesta părea un gest distins. Astfel, la Tomis, proba mea la *D'ale carnavalului* a fost norocoasă. Filmul m-a familiarizat cu tainele ecranului, m-a ajutat să văd nuanțe de interpretare pe care, la teatru, numai după reacțiile publicului, nu le-aș fi sesizat.

— Ce ne puteți spune despre *Aproape de soare?*

— E un film în care am fost departe de... rol. Textul pe care trebuia să-l rostesc nu mi se potrivea, situațiile mi se păreau nefirești și în cele din urmă am filmat fără emoție...

— Cunoșteați de la început intențiile scenariului și ale regiei?

— Nu. La acest film mi s-a întîmplat un lucru straniu. Nu mi se oferea spre lectură decît replicile mele. Totul îmi părea lipsit de sens. Trebuia să mă rog de regizorul Savel Știopul să-mi spună... ce va fi mai departe.

— Regizorul era partizanul teoriei potrivit căreia actorul nu trebuie să fie absorbit decît de rolul său și să nu cunoască deznodămîntul unor scene-cheie tocmai pentru a le interpreta firesc, ca în viață...

Eu n-o împărtășesc! E o idee cel puțin primitivă. Actorul trebuie să vadă linia de desfășurare a rolului său, să-și impună un ritm, să-și dozeze efectele în funcție de acțiunea întregului film. Cu un figurant care nu rostește decît două replici se poate face asta, dar cu un actor, mai ales cu unul care joacă teatru de mulți ani, lucrul e de neconceput. De aceea unele filme, o dată montate, dau impresia de fragmentat, de neterminat. Deci, conchizînd, mai mult respect pentru actor, prieteni regizori.

— Ce rol vă doriți?

— Vreau să scap de rolurile de „fetișcană nostimă" și îmi doresc un rol de femeie adevărată, un rol grav (deși n-am să renunț la comedie) care să mă atragă, să-l îndrăgesc ori să-mi fie „frică" de el, un rol de maturitate artistică.

•

— Tovarășe Ciobanu, vă rugăm, vorbiți-ne, ca un proaspăt actor de teatru, despre activitatea dv.

— Nu pot...

— De ce?

— Pur și simplu fiindcă eu nu sînt decît actor de film!

— Bine, dar v-am văzut recent într-o piesă...

— E adevărat, dar eu m-am format ca interpret de film, filmul îmi permite să comunic mai firesc senzații, sentimente. Filmul e mișcare, fierbere și temperamental mi se potrivește mai mult decît teatrul.

— Cum ați devenit actor?

— Începutul a fost cu totul prozaic. Eram funcționar de bancă (la o bancă agricolă) făceam mult teren și... jucam rugby la „Progresul".

— Ați fost se pare și în selecționata secundă de rugby a țării, ați jucat peste hotare...

— Da. Deci, aveam o servietă cu hîrțoage, jucam rugby și visam la film. Dar nu atît de mult după cum s-ar crede. Se poate trăi frumos practicînd orice meserie, nu e neapărat să devii actor sau... poet.

— Pentru că veni vorba, mai scrieți poezii?

— Scriu.

— Nu vreți să le tipăriți?

— Nu m-am gîndit. Ștefan Ciubotărașu însă (care a publicat poezii) scrie și acum versuri minunate. Meșterul scrie sonete cu o tăietură elegantă, ca în piatră, rimele rare abundă. Dar să nu ne îndepărtăm. În 1958 am dat examen la Institut. Ciudat am reușit... Și într-o zi, mi-a spus un coleg: „Măi, Ilarioane, te caută unii de la cinematografie, zic că ar avea niște treabă cu tine la un film..." M-am dus, Mircea Drăgan m-a chemat să dau probe la *Setea* pentru rolul Ezechiel pe care avea să-l interpreteze Platon. Mi s-a încredințat însă rolul de mare răspundere al lui Mitru Moț. Am vrut să-l arăt pe Mitru ca pe un om frumos, un om mîndru.

— V-a fost greu să intrați, cum se spune, „în pielea" personajului?

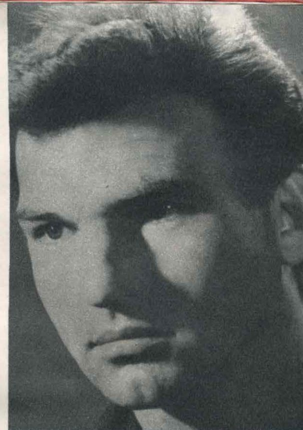
— Nu m-am speriat. Am avut o copilărie bogată în întîmplări neașteptate și cred că știu vreo șapte meserii. Pînă acum nici o situație de film nu mi-a fost străină. Știu să vîslesc ca un pescar, să bat cu ciocanul ca un cazangiu, să mînuiesc ranga de fier ca un săpător și pot fi — pe rînd — miner, boxer ori funcționar.

— Credeți că actorul trebuie să cunoască neapărat cîteva meserii?

— Măcar vreo două...

— Cum ați lucrat la *Lupeni 29?*

— Cu Drăgan poți face lucruri bune. El nu caută să ți se impună emfatic, se sfătuiește cu tine, îți sugerează soluții, desenează (la propriu) adevărate figuri geometrice indicînd desfășurarea acțiunii. Te face să crezi că *tu*, actorul, ești cel care creează, că rolul lui e numai de sfătuitor. La *Lupeni 29* marii noștri actori



Calboreanu, Ciubotărașu și Răutu mi-au transmis ceva din focul lor lăuntric. La filmări, noi actorii aveam obiceiul să spunem despre ei că sînt *linia întîia*. Pe noi ne consideram a fi *linia a doua* și, ca la bătălie, i-am ascultat cu dragoste și încredere.

— Deci filmul romînesc are o *linie întîia* de excepțională valoare.

— Hotărît. Asemenea actori pot să apară cu fruntea sus pe oricare platou de filmare din lume.

— Care vă sînt „idolii"?

— Chaplin, Olivier, Batalov, Ciubotărașu și Lancaster.

— Ce voiți să jucați?

— Am o idee: să se ecranizeze „Velerim și Veler Doamne" de Victor Ion Popa. E acolo un țăran imens cu suflet de copil care mi-ar place.

— O întrebare finală: Ați văzut... *Omul de lîngă tine?*

— Da.

— V-a plăcut... Ilarion Ciobanu?

— Nu prea. Filmul avea un conflict incredibil, iar eu, ca interpret principal, am fost departe de o reușită actoricească și n-am izbutit să merg în întîmpinarea ideilor regizorului.

— Ca un fost sportiv vă gîndiți probabil la o... revanșă?

— Da. „Revanșa" va fi *Neamul Șoimăreștilor*.

Gheorghe TOMOZEI

CIFRE

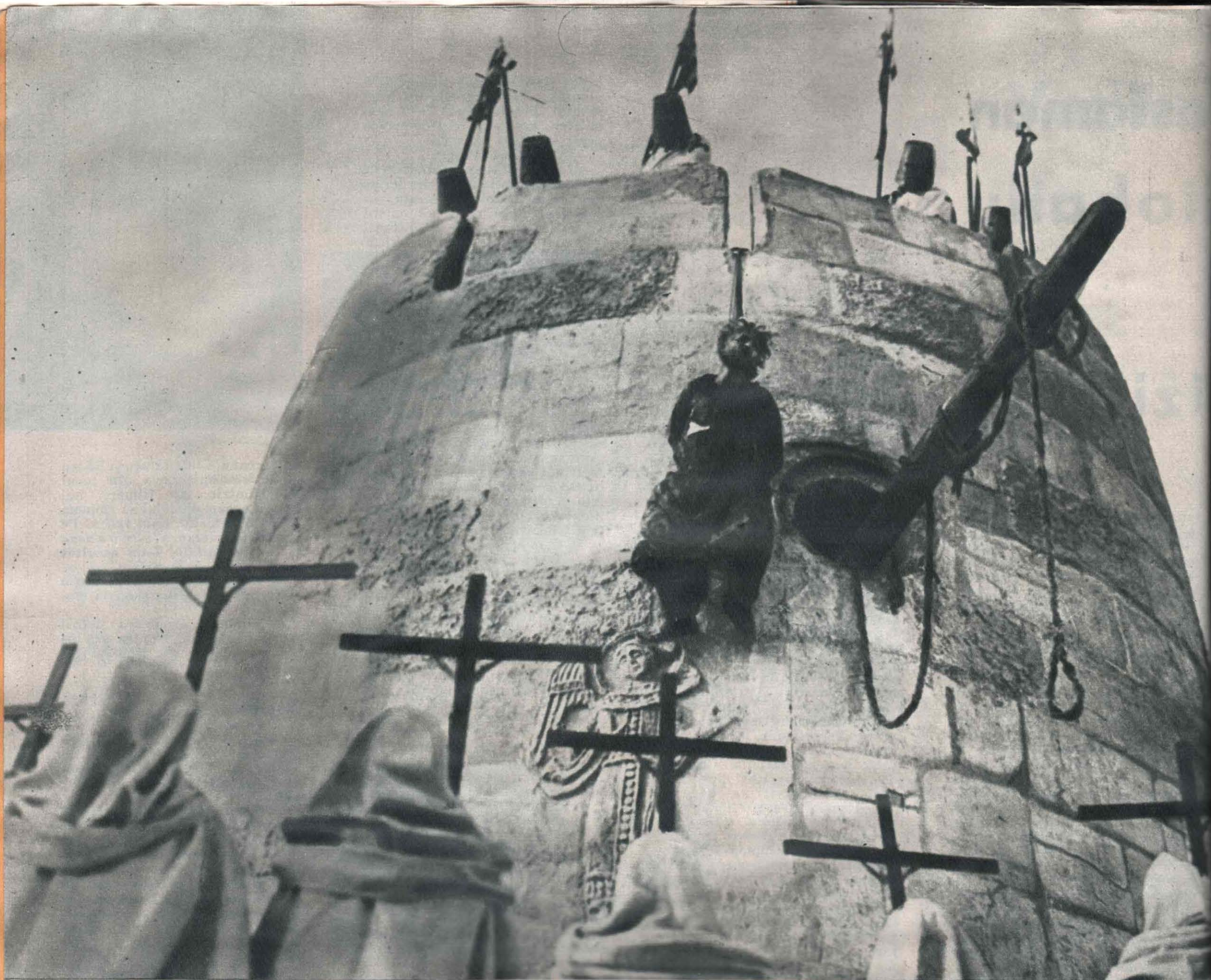
Trei filme romînești, Valurile Dunării, Dincolo de brazi și Secretul cifrului s-au înscris în ultimii doi ani, după cum relatează revista poloneză „Film", printre peliculele cu cel mai mare număr de spectatori care au rulat pe ecranele poloneze. Astfel, Secretul cifrului a întrunit în țara prietenă peste 760 000 de spectatori, Valurile Dunării — 850 000, iar filmul de debut al regizorilor Mircea Drăgan și Mihai Iacob, Dincolo de brazi, a depășit 1 200 000 de intrări.

★

Japonia ocupă primul loc din lume în privința filmelor produse. Anul trecut japonezii au vizionat 375 de filme produse în țară și 228 străine. Din cele 883 de filme străine prezentate în ultimii patru ani, 491 sînt americane. După vizionarea acestora copiii se îmbracă în costume de cow-boy și se joacă cu pistolul.

★

5 000 de spectatori au așteptat timp de două ceasuri în fața clădirii Cinematecii din Paris ca să vadă seria a doua din Ivan cel Groaznic. Lucru care s-a petrecut abia la miezul nopții.



EISENSTEIN

artist multilateral

Serghei Mihailovici Eisenstein. Un gazetar german l-a numit, cu aproape patru decenii în urmă, prin schimbarea sensului inițialelor sale, Seine Majestät Eisenstein. Majestatea sa Eisenstein. Apelativul a căpătat apoi valoare circulatorie deoarece, în fond, nu era o butadă, ci exprima respectul pentru maiestatea personalității care domină arta cinematografică mondială. Fenomenul apariției unor asemenea personalități nu este străin nici celorlalte arte. Eisenstein a fost adeseori comparat cu Leonardo da Vinci prin impozanța și universalitatea spiritului său, iar, la vremea sa, prezentarea *Crucișătorului Potemkin* la Berlin l-a făcut pe un critic să afirme că acest eveniment nu poate fi comparat decît cu apariția lui „Götz von Berlichingen" al lui Goethe. Chaplin l-a declarat cel mai frumos film, regizorii și operatorii americani au început să-l studieze cu de-amănuntul... Recent, cu nici doi ani în urmă, revista engleză „Sight and Sound" a întreprins o anchetă la care a primit răspunsuri de la critici cinematografici din toată lumea: care sînt cele zece filme socotite cele mai bune din istoria cinematografului mondial? Printre ele se aflau atît *Crucișătorul Potemkin* cît și *Ivan cel Groaznic*, iar regizorul cu cele mai multe voturi a fost Eisenstein!

Regizorul sovietic a revoluționat arta filmului atît prin opera sa cinematografică, cît și prin cea teoretică, fiind de fapt primul mare teoretician, sistematic, al esteticii celei de-a șaptea arte. Foarte mulți realizatori de seamă sovietici au fost elevii lui (printre ei frații Vasiliev, autorii vestitului *Ceapaev*); în Italia i s-au studiat sistematic scrierile teoretice care au avut o certă influență asupra dezvoltării cinematografiei naționale; aceleași scrieri au servit în timpul războiului la formarea tinerilor tehnicieni francezi de film aparținînd Forțelor franceze libere. În timpul războiului, regizorul american Frank Capra a realizat o serie de filme de propagandă pentru soldați, cu tema „Pentru ce luptăm noi" și unul din fragmentele cele mai eficace în educația antihitleristă a fost reproducerea unor scene din filmul istoric al lui Eisenstein *Alexandr Nevski*. *Crucișătorul Potemkin*, deși mut, își păstrează și astăzi interesul și a rulat îndelung

1 O REMARCABILĂ COMPOZIȚIE A CADRULUI CINEMATOGRAFIC DATORATĂ LUI EISENSTEIN (IMAGINE DIN ALEXANDR NEVSKI).

2 REGIZORUL ÎȘI TRATEAZĂ CU MULT UMOR UNELE PERSONAJE SECUNDARE DIN ALEXANDR NEVSKI.

3 GLORIOSUL VAS „POTEMKIN" A INTRAT DE DOUĂ ORI ÎN ISTORIE; O DATĂ ÎN 1905, DATORITĂ BRAVILOR MARINARI REVOLUȚIONARI, ȘI ALTĂ DATĂ ÎN 1923, TRANSFIGURAT ARTISTIC DE GENIUL LUI EISENSTEIN (CADRU DIN CRUCIȘĂTORUL POTEMKIN).

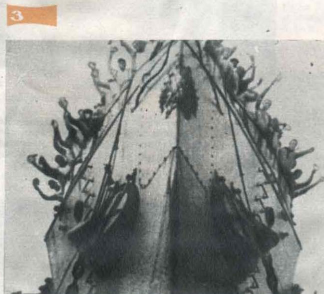
4 EROUL BIOGRAFIEI CINEMATOGRAFICE A LUI NEVSKI E POPORUL RUS CARE A ȘTIUT SĂ-ȘI SFIDEZE CU DEMNITATE DUȘMANUL.

într-un cinematograf parizian, făcînd de asemenea, o neobişnuită carieră în reţeaua comercială din Italia. Reprezentanţi de seamă ai filmului contemporan îşi exprimă admiraţia faţă de Eisenstein. O face un Orson Welles de pildă. Henri Colpi mi-a spus că avea un caiet în care îşi notase profesiunea de credinţă cinematografică al cărei prim punct reclama urmarea unei modalităţi artistice proprie lui Eisenstein. Alain Resnais îl studiază cu atenţie pe genialul realizator rus şi-i recunoaşte influenţa. Criticul francez André Bazin, socotit un fel de mentor al „noului val", referindu-se la filmul lui Clouzot, *Misterul Picasso*, declara că abia ezită să califice drept genială o idee a realizatorului. Printr-un procedeu tehnic aparte, Clouzot a păstrat în culori doar pictura, reducînd la alb-negru toată realitatea care o înconjura, realizînd astfel primul film în care culoarea este folosită la o altă potenţă a ei. Dar criticul elogia nu procedeul, ci ideea, ori ideea fusese pe larg elaborată şi făcută publică de Eisenstein în urmă cu cincisprezece ani. Studiind de cîtăva vreme biografia acestui genial artist, socotit pe bună dreptate una din cele mai interesante figuri ale artei contemporane, am descoperit printre nenumărate alte aspecte puţin cunoscute ale activităţii sale, că în ultimii ani ai vieţii a prevăzut cu o impresionantă luciditate, evoluţia artei cinematografice. El a înţeles încă de atunci (a murit în 1948) necesitatea înnoirii mijloacelor de expresie la care asistăm astăzi urmărind filmele unor artişti ca Resnais, Kalatozov, Welles, Antonioni... Numai moartea prematură l-a împiedicat să desăvîrşească gîndul pe care şi l-a propus: „Voi construi un nou limbaj." Şi nu a apucat decît să indice coordonatele acestui nou limbaj pe care alţi regizori l-au preluat.

Se greşeşte adeseori cercetîndu-se concepţia teoretică a lui Eisenstein nu în evoluţia ei, ci static, pe baza unor anumite texte, şi anume a celor de mai largă circulaţie. Se ştie că Eisenstein a revoluţionat arta montajului. În primii ani ai activităţii sale cinematografice, el a semnat un text în care se afirma că „mijlocul fundamental — şi dealtminteri unic — prin care cinematograful a fost în stare să ajungă la un asemenea grad de eficacitate, este montajul". Această idee este socotită şi azi, de multe ori, ca exprimînd concepţia lui Eisenstein despre montaj. Se omite însă astfel faptul că gîndirea lui Eisenstein a evoluat cu rapiditatea dezvoltării artei filmului şi în 1945, de pildă, el prevedea „o nouă etapă a evoluţiei montajului", afirmînd că „reperul de bază al montajului... se mută... în elementele ce se află chiar în interiorul imaginii însăşi". Ce drum este parcurs între aceste două gînduri! Şi să nu uităm că fiecare, la timpul său, a fost înnoitor. Gîndirea în continuă efervescenţă creatoare a lui Eisenstein nu poate fi cercetată decît în evoluţia ei, adică altfel decît s-a făcut de obicei.

Creaţia lui Eisenstein este nebănuit de bogată. În afara puţinelor filme desăvîrşite (6 la număr), a relativ puţinelor scrieri teoretice publicate, există necercetată o uriaşă moştenire. Încă nu a putut fi adunat — necum realizat postum — materialul întreg filmat de Eisenstein în Mexic pentru filmul care se pare că ar fi putut deveni cea mai importantă operă a sa. Istoria acestui film este o tragedie ale cărei momente ar merita o relatare aparte. (Într-o scrisoare recent comunicată, Eisenstein vorbea despre acest film ca despre „cel mai bun film al nostru" şi declara că pentru a-l putea termina „mi-aş da sîngele inimii mele... — şi aceasta nu e spus ironic, cunoşti doar caracterul meu"). De curînd, a fost descoperit, după informaţiile noastre, primul film al lui Eisenstein turnat pentru a fi inclus într-un spectacol teatral pe care l-a montat în 1923. Prima versiune a filmului *Vechi şi nou* rămîne pînă azi necunoscută. La fel ca şi începutul unui film despre Canalul Fergana; ca şi prima versiune a filmului *1905* care apoi a devenit

3



4



2

Crucişătorul Potemkin... Există o sumedenie de proiecte nerealizate, al căror studiu este plin de interes: *Tragedia americană* după Dreiser, *Aurul lui Sutter* după Blaise Cendrars, un film despre răscoala negrilor din Haiti, un altul despre Puşkin, un film despre Moscova, o adaptare a romanului lui Feuchtwanger „Der falsche Nero", o operă vastă, asemănătoare ca întindere cu filmul despre Mexic, cunoscut sub titlul *Canalul Fergana*, transpunerea pe ecran a „Capitalului" lui Karl Marx, o comedie: *MMM*, un film după un scenariu de Vişnevski, partea a III-a din *Ivan cel Groaznic* şi încă numeroase altele. Cercetarea lor va arunca noi lumini asupra personalităţii artistice a lui Eisenstein.

Om cu o cultură uriaşă, spirit multilateral, Eisenstein, posesorul unei vaste biblioteci, îşi adnota cărţile. Adnotările acestea sînt fie comentarii la lecturi, fie indicaţii pentru eventuale ecranizări. Regizorul şi-a folosit întreaga cultură în munca de elaborare a operelor sale teoretice: lista referinţelor întocmită de editorul englez la volumul său despre montaj „The Film Sense" — cuprinde peste 100 titluri: de la clasici ai literaturii la tratatul de pictură al lui Leonardo da Vinci, de la o optică „fiziologică" la o enciclopedie chineză, sau de la o lucrare despre Manuel de Falla, la numeroase dicţionare de argou... Despre cultura sa multilaterală vorbeşte şi următorul fragment din amintirile prietenului său, actorul Maxim Ştrauh: „Deoarece intenţiona să realizeze un film după nuvela „Bulgărele de seu", Romm îl vizită pe Eisenstein pentru a-i cere sfatul. Eisenstein se duse fără un cuvînt la rafturile bibliotecii sale şi scoase repede, de parcă ar fi fost de mult pregătite, cîteva cărţi. Era o întreagă bibliotecă de la critici asupra nuvelei, pînă la istoria coafurii în Franţa. Există apoi, păstrată în arhivă, o uriaşă colecţie de documente (peste 15 000), cuprinzînd articole, studii inedite, însemnări, scrisori etc. a căror cercetare este încă aşteptată, şi peste 1 000 de desene (o parte le-am putut vedea anul trecut la expoziţia din Bucureşti), care dezvăluie nu numai aspecte noi ale creaţiei cinematografice a lui Eisenstein, dar şi o interesantă personalitate de desenator. Numai cercetarea metodei de creaţie a lui Eisenstein la un singur film, oricare dintre ele, este de-a dreptul palpitantă, (în *Ivan cel Groaznic*, de pildă, Eisenstein a urmărit cu migală să compună un anumit ritm al căderii faldurilor costumelor purtate de personajele filmului).

Cercetarea operei multilaterale a lui Eisenstein se află abia la primele ei începuturi. Bibliografia internaţională a scrierilor despre marele regizor aşteaptă de acum încolo să fie făcută, iar Eisenstein, descoperit publicului, în întreaga sa complexitate.

Ion BARNA

DE PRETUTINDENI

„Arta cinematografică sovietică" se intitulează expoziția recent deschisă la Moscova, cu prilejul împlinirii a 44 de ani de la semnarea de către Lenin a decretului despre naționalizarea industriei cinematografice. Expoziția constituie o amplă și multilaterală trecere în revistă a succeselor filmului sovietic de la apariția sa și pînă în zilele noastre. Exponatele cuprind peste două mii de fotografii și aproape patru sute de filme, precum și numeroase materiale și documente inedite legate de crearea unor filme clasice semnate de Eisenstein, Pudovkin și Dovjenko.

●

Veteranul filmului mondial, Abel Gance, cunoscut pentru filme istorice de mari proporții în sistem „cinerama" ori „polyvizion", pare sedus la o vîrstă patriarhală de... ritm. El a semnat un contract cu „regele rock-ului", Johnny Hallyday. Agențiile străine de presă se întreabă dacă noul film va fi realizat în... „twistorama" sau în „rock'n vision".

●

Regizorul francez Roger Vadim participă la realizarea unui nou film format din scheciuri, intitulat *Ma mère l'oye*: cinci povestiri celebre de Perrault transpuse în epoca noastră (procedeu utilizat și în recenta coproducție franco-italo-spaniolă, *Cele patru adevăruri*, tot atîtea transpuneri moderne după fabule de La Fontaine). Un producător abil asociază pe generic într-un soi de competiție, cineaști consacrați alături de tinerii „noului val". Vadim și-a rezervat *Cenușăreasa*, rol interpretat de soția sa Catherine Deneuve căreia îi dă replica în chip de „Făt-Frumos" Christian Marquand.

●

S-ar părea că westernurile sînt exclusiv apanajul actorilor masculini. Și totuși, regizorul Robert Aldrich este de altă părere, din moment ce lucrează *Two for Texas* cu Gina Lollobrigida și Anita Eckberg. Presupunem că cei doi cow-boys sînt popularele vedete întrucît, pînă la ora actuală, nu au fost anunțați principalii interpreți masculini.

●

— Monica Vitti și Jean Pierre Cassel au început turnarea unui episod din *Înalta infidelitate*, sub direcția lui Luciano Salce. Încă trei regizori italieni, Elio Petri, Franco Rossi și Mario Monicelli vor participa la realizarea acestui film în care Claire Bloom, Charles Aznavour, Nino Hendredi și Alberto Sordi vor susține roluri principale.

cinema SECVENȚE



Două mari nume ale ecranului — doi veterani actori de cinema americani! Cary Grant și suedeza Ingrid Bergman. Primul turnează la Paris *Șarada* cu Audrey Hepburn, iar Ingrid Bergman este o inegalabilă Claire Zachanassian, în *Vizita bătrînei doamne*, după piesa lui Dürenmatt.

Autorul multor basme cinematografice îndrăgite de cei mici (*Călușul cocoșat*, *Vassilisa cea frumoasă*) regizorul Alexandr Rou a terminat recent, în studiourile Maxim Gorki, o nouă povestire intitulată *Împărăția oglinzilor strîmbe*. Prin intermediul unei feerice călătorii în lumea oglinzilor, cineastul sovietic își propune să demonstreze micuților spectatori diferența dintre fantezia înaripată, generoasă și minciuna periculoasă.





Cuplul artistic al filmului american *Război și pace*: Audrey Hepburn (Natașa) și Mel Ferrer (Bolconski) formează și în viață un cuplu matrimonial fericit.

Frumoasa imagine pe care o vedeți aparține scurt-metrajului francez *Le Haricot* (*Fasolea*) realizat de Edmond Séchan. Filmul a cucerit în primăvară, la Cannes, sufragiile publicului și ale juriului care i-a acordat „Palme d'or" pentru scurt metraj.

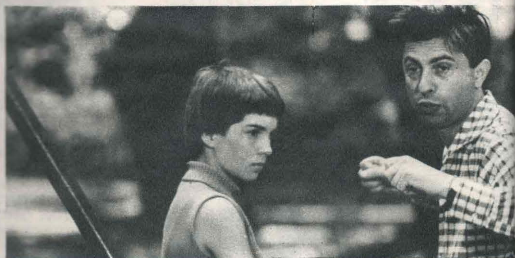




cinema SECVENȚE

La aproape 60 de ani, celebrul cîntăreț și actor american Bing Crosby continuă să joace și să cînte în filme și pe scene. Unul din ultimele sale succese: *Drumul spre Hong-Kong*, împreună cu comicul Bob Hope.





O scenă de lucru de pe platourile maghiare: se turnează filmul *Cîntarea cîntărilor* în regia lui Bacsó Péter. Fotografia îl înfățișează pe cineast dînd indicații tinerei Laurentzy Maria, elevă la Școala de arte plastice din Budapesta, care își face debutul cu acest rol.

Recunoașteți în fericitul tată al celor patru fetițe pe actorul Pat Boone, unul din protagoniștii filmului *Călătorie spre centrul pămîntului*?





Jean-Paul Belmondo şi Françoise Dorléac sînt protagoniştii noii realizări a lui Philippe de Broca, *Omul din Rio*, prezentată în toamnă la Veneţia.

„Ar trebui să refuzăm participarea la filmele din distribuţia cărora au fost îndepărtaţi actorii de culoare" a declarat cunoscutul actor Marlon Brando. Actorul, care a luat parte activă la marşul de protest împotriva discriminării rasiale, a interpretat în filmul *Americanul blestemat* rolul unui trimis american într-o ţară străină, pe care încearcă s-o aservească intereselor S.U.A.



Regizorul francez André Cayatte, cunoscut publicului românesc datorită ecranizării – mai vechi – după romanul lui Guy de Maupassant, *Pierre şi Jean*, a terminat de curînd filmul *Viaţa conjugală* cu Marie-José Nat şi Jacques Charrier în rolurile principale. În fotografie, Cayatte dînd indicaţii actorilor.



Pe comicul englez Tony Hancock — impostorul pictor abstracţionist din *Rebelul* — fotoreporterii l-au surprins într-un amuzant „travesti" la premiera filmului *Cow-boy*.



cinema

SECVENTE

În afara competiţiei de la Moscova, Republica Democrată Germană a prezentat pe ecranele curente şi drama psihologico-politistă *Negura*, regizată de Ioachim Hasber.





Anouk Aimée apare alături de Renato Salvatori şi Robert Hossein în filmul de debut (în calitate de regizor) al actorului Christian Marquand. E vorba de *Marile drumuri*, adaptare cinematografică a unui subiect semnat de Jean Giono.

Asaltat de admiratori, Cliff Richard, cîntăreţul şi actorul englez pe care l-am văzut şi auzit în *Tinerii*, face faţă cu greu cererii de autografe. Ultimul său film se intitulează *Vacanţă de vară* unde, împreună cu orchestra „The Shadows", lansează nenumărate noi melodii.

Jeanne Moreau, marea actriţă franceză care la Festivalul de la Cannes a înmînat delegaţiei noastre premiul obţinut de *Codin*, e supranumită astăzi „Bette Davis a ecranului francez".



Marea longevitate artistică a renumitului actor şi cîntăreţ francez de 75 de ani, Maurice Chevalier, este acum un fapt notoriu. Iată-l la Roma în timp ce filmează *Butonul de alarmă*, avînd ca parteneră pe Jayne Mansfield.



MICRO-INTERVIURI DE LA UNITALIA

În legătură cu noul film al lui Renato Castellani, *Marea nebună*, ne-au fost transmise cîteva păreri ale protagoniştilor:

Gina Lollobrigida — „A fost pentru mine o experienţă nouă, imprevizibilă şi, mărturisesc, nu uşoară... Trebuia să joc rolul unei femei urîte! Se ştie că o actriţă frumoasă sau urîtă reuşeşte întotdeauna, graţie machiajului şi retuşurilor, să pară frumoasă; mult mai greu este însă să faci în aşa fel încît această urîţenie să pară funcţională... Şi apoi, sper că în *Mare matto* nu sînt totuşi de o urîţenie incurabilă"...

Jean-Paul Belmondo — „Trebuia să existe neapărat un Renato Castellani pentru a mă convinge că pot deţine foarte bine rolul unui marinar din Livorno. Eu marinar?... Eu care nu mă simt bine decît atunci cînd mă aflu pe pămînt ferm! Desigur, rolul meu este cel al unui tip odios, pentru că dacă nu joc pe odioşii ce aş mai putea face în cinematografie? Totuşi, personajul m-a „prins" şi dacă voi reuşi să-l redau aşa cum vreau şi cum sper, cred că şi publicul va fi «prins»"...

...şi în sfîrşit **Renato Castellani** — „Nu încercaţi să mă faceţi să vorbesc: Nu ştiu să vorbesc şi chiar dacă aş şti n-aş vrea. De altfel, de ce ar trebui oare să vorbească regizorii? Nu sînt suficiente filmele lor?

●

Regizorul **Ugo Gregoretti** despre noul său film *Omicron:*

— *Omicron* este un film cu fond social?

— Toate filmele care au cît de cît importanţă au un fond social.

— Se spune că *Omicron* este un film ştiinţifico-fantastic. Puteţi să ne spuneţi de ce?

— Pentru că un personaj străin de acest pămînt debarcă în Italia, pătrunde în „pielea" unui muncitor şi „descoperă" cu optica sa specială şi cu ochiul său obişnuit cu o altă realitate, realitatea noastră actuală.

— Cu alte cuvinte, filmul dv. ne va face să vedem lucruri dintr-o altă lume!

— Nu. El ne va face să vedem mai bine lucrurile acestei lumi prin intermediul unui individ din altă lume.

Renato Salvatori — interpretul rolului titular din *Omicron:*

— Ca toţi actorii şi dv. v-aţi străduit întotdeauna să creaţi personaje umane. Cum aţi consimţit la ideea de a interpreta un robot?

— A fost o experienţă extraordinară. De altminteri, personajul nu e numai un robot, ci mai degrabă o fiinţă omenească care pentru moment împrumută personalitatea şi mentalitatea unui robot. În această calitate vorbesc două limbi, gîndesc în două feluri: trebuie într-un fel să fiu translucid...

— Şi la ce concluzii vrea să ajungă în film „extraordinara dv. experienţă"?

— La o satiră a moravurilor, bine înţeles.

— Iar acum că aţi făcut o încercare, spuneţi-ne, v-ar place să fiţi un robot?

— Drept să vă spun, nu. Dacă mă gîndesc bine mărturisesc că este cam incomod!

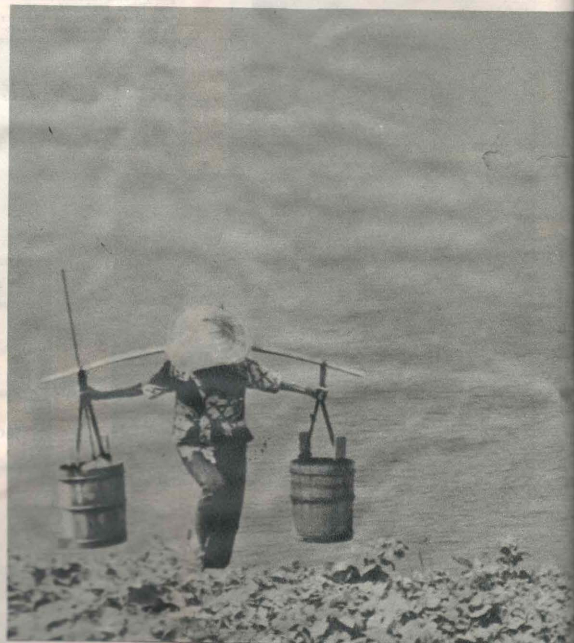


MIKIO NARUSE A TRANSPUS PENTRU ECRAN O PAGINĂ DIN ROMANUL AUTOBIOGRAFIC AL SCRIITOAREI FUMIKE HAYASHI, SINGURĂ. ÎN FOTOGRAFIA DE FAȚĂ, HIDEKO TACAMINE (ÎN ROLUL AUTOAREI) TRANSPORTĂ CU SPINAREA, ALĂTURI DE MAMA EI, MĂRFURILE ALTORA, PE DRUMURILE JAPONIEI.

BALADA UNUI MUNCITOR ESTE TITLUL EMOȚIONANTULUI FILM AL LUI KUSUKE KINOSHITA, ÎN CARE ESTE ÎNFĂȚIȘATĂ CU REALISM ZGUDUITOR VIAȚA MUNCITORULUI ZILER YOSHIO ȘI A SOȚIEI SALE TORAÉ ȘI LIPSURILE PE CARE LE ÎNDURĂ PENTRU A-L ÎNTREȚINE LA FACULTATE PE FIUL LOR UNIC, TOSHIYUKI. IATĂ-L PE FIU ÎMPREUNĂ CU LOGODNICA SA. OARE PE EI ÎI AȘTEAPTĂ O VIAȚĂ MAI BUNĂ!



SUCCESELE FILMULUI JAPONEZ



În 1951 filmul *Rashomon*, în regia lui Akira Kurosawa, era distins cu Marele Premiu la Festivalul internațional de la Veneția. Era primul contact de prestigiu pe care îl avea filmul japonez cu lumea cinematografică din Europa. *Rashomon* stîrnește nu numai interesul criticilor, ci și al comercianților de film. Fiindcă dezvoltarea rapidă a cinematografiei japoneze din ultimii 10 ani își găsește una din explicații în faptul că filmul a constituit un puternic mijloc de afaceri. Filme de serie, a căror producție nu costă prea mult, cu gangsteri sau cu săbii de samurai, se produc în număr mare în studiourile japoneze. Sînt printre cineaștii japonezi și unii care au renunțat la tradițiile naționale, care se mulțumesc, deocamdată, să copieze Occidentul (în special realizările americane de „senzații tari").

Dar nu aceasta este nota generală a cinematografiei japoneze contemporane. A. Kurosawa, T. Imai, T. Kinugasa, Kaneto Shindo și alții au ridicat prestigiul filmului japonez și au devenit personalități cu renume mondial în lumea cinematografică, deoarece s-au inspirat în arta lor din realitatea obiectivă a Japoniei.

De altfel, încă din 1927, se poate remarca o tot mai largă orientare spre subiecte moderne luate din viață, orientare determinată de cineaștii progresiști din Japonia, care formau grupul „pro-kino" (cinematograful proletar). Se ecranizează romane și piese de teatru cu un conținut social progresist. Cei mai de seamă regizori japonezi din jurul anului 1930 fac parte din această mișcare. T. Kinugasa realizează *Înainte de zorii zilei*, Mizoguchi creează o nouă operă socială de valoare, intitulată *Simfonia urbană*, Tomu Ushida este autorul a mai multor filme bogate în elemente sociale (*Pantofii*, *Vîntul lumii*, *Campionul răzbunării*, *Păpușa vie* etc.).

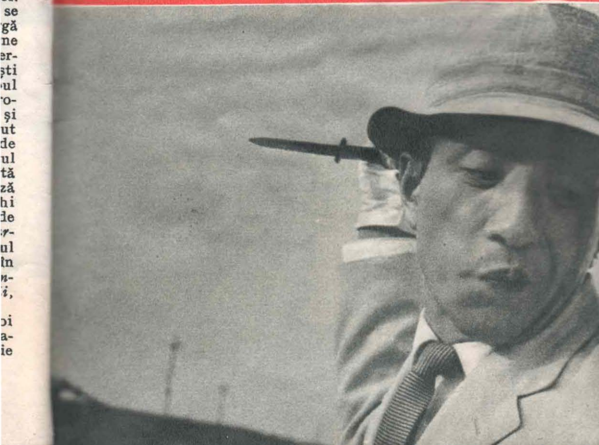
După cel de-al doilea război mondial cineaștii progresiști japonezi, deși nu au la dispoziție





MASAKO IZUMI A OBȚINUT O MENȚIUNE SPECIALĂ PENTRU INTERPRETAREA ROLULUI PRINCIPAL DIN FILMUL SUFERINȚELE UNEI FETE, A TREIA MEDALIE DE AUR, LA FESTIVALUL DE LA MOSCOVA 1963.

CU INSULA LUI KANETO SHINDO, SPECTATORII NOȘTRI AU FĂCUT CUNOȘTINȚĂ ANUL TRECUT. CARACTERUL INSOLIT AL ACESTUI „POEM FĂRĂ CUVINTE" A ADUS LUI KANETO SHINDO JUMĂTATE DIN MARELE PREMIU AL MOSCOVEI 1961.



UNA DIN RECENTELE REALIZĂRI ALE CINEMATOGRAFIEI JAPONEZE (CARE PRIN PREMIUL SPECIAL AL JURIULUI DE LA FESTIVALUL DE LA CANNES, DE ANUL ACESTA, DECERNAT LUI HARAKIRI S-A IMPUS DIN NOU ATENȚIEI MONDIALE) SE INTITULEAZĂ NELINIȘTITUL.

decît mijloace rudimentare de lucru, produc cîteva filme remarcabile, ca: *O femeie umblă singură pe pămînt* de E. Kamei, *Vînătoarea de crabi* de Satoru Iamamura, *Turnul florilor de liliac* de T. Imai.

În 1955 se distinge ca o figură proeminentă a cinematografiei japoneze Kaneto Shindo, adept atît al reconstituirilor în spirit documentar cît și al filmului-poem cu adînci semnificații filozofice *(Insula)*. Japonia de după Hiroșima își găsește loc în filmele cu accente protestatare realizate de Shindo: *Hiroșima* și *Sub ploaia atomică*. În acest ultim film regizorul s-a inspirat dintr-un caz autentic: efectele asupra unui vas pescăresc japonez a unei explozii experimentale cu bomba H, efectuată de americani în Pacific.

În 1961, la Moscova, filmul *Insula*, în regia lui Kaneto Shindo, împarte Marele Premiu al Festivalului cu filmul sovietic *Cer senin*.

Dintre tinerii cineaști japonezi, Nagisa Oshima, care a realizat pînă în prezent două filme, se arată a fi un creator interesant. Primul film, *Înmormîntarea soarelui*, își desfășoară acțiunea într-o mahala din orașul Osaka. Al doilea, *Noaptea și ceața Japoniei*, este inspirat de viața studențească.

Unul dintre adepții lui Nagisa Oshima, Kiju Yashidi, încearcă prin filmul *Cel care fură ziua* o frescă a societății japoneze de azi.

1963 a îndreptat din nou atenția criticilor asupra cinematografiei japoneze. La cel de-al XVI-lea Festival internațional al filmului de la Cannes, filmul *Harakiri* (regia Masaki Kobayashi) a cucerit Premiul special al juriului.

Tot la Cannes s-a afirmat tînărul regizor Hiroshi Teshigahara prin filmul *Neliniștitul*, realizat după romanul lui Komo Abe, inspirat de evenimente reale din lupta muncitorilor japonezi.

Și iată că Festivalul de la Moscova reafirmă puternica valoare a cinematografiei japoneze pe plan mondial. Filmul *Suferințele unei fete*, realizat de Kirio Urayama, a fost foarte apreciat. Masako Izumi în rolul tinerei Wakao a obținut Premiul pentru cea mai bună interpretare feminină.

Aceste valori originale cinematografice realizate de cei mai de seamă regizori japonezi de veche școală sau din noua generație s-au impus pe plan internațional prin problematica lor modernă, prin vigurosul ton de protest social care amintește de neorealismul italian.

Ion LASCU

cinema

MERIDIANE



TRENUL DE DIMINEAȚĂ ESTE O INTERESANTĂ POVESTIRE A CINEMATOGRAFIEI SOVIETICE DESPRE VIAȚA UNOR TINERI CĂSĂTORIȚI CARE GĂSESC CU GREU POSIBILITATEA DE A SE ACOMODA.

ACȚIUNEA FILMULUI EU, BUNICA, ILIKO ȘI ILARION SE PETRECE ÎNTR-UN PITORESC SAT DE MUNTE DIN GEORGIA. REGIZORUL FILMULUI: ABULADZE (AUTORUL APRECIATELOR PELICULE MĂGĂRUȘUL MAGDANEI ȘI COPII STRĂINI.)



NOI OAMENII, ADICĂ UN PUȘTI INIMOS ȘI UN OM ÎN TOATĂ FIREA, PE CARE COPILUL ÎL VA AJUTA SĂ-ȘI REFACĂ VIAȚA, SÎNT EROII NOULUI FILM SOVIETIC PREZENTAT ÎN VARĂ LA FESTIVALUL DE LA MOSCOVA. ÎN ROLUL LUI IURKA, VALERIK KOROL. SCENARIUL APARȚINE LUI A. KUZNEȚOV, REGIA: IURI LÎSENKO.



ci
ne
ma

PROFIL

burt lancaster

„E Starbuck un şarlatan vînzător de iluzii sau un filantrop colportor de fericire şi poezie?..."

Nu intenţionăm să intervenim în controversa iniţiată de numeroşii comentatori ai piesei lui Richard Nash, „Omul care aduce ploaia" cunoscută publicului nostru graţie remarcabilului spectacol montat pe scena Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra" şi adaptării cinematografice semnate de regizorul Joseph Anthony. Întrebarea suscitată de simbolicul personaj întruchipat de Burt Lancaster poate fi însă parafrazată, pentru a servi drept motto unei încercări de a defini această puternică şi enigmatică personalitate a filmului american.

E oare Burt Lancaster un priceput om de afaceri care nu se mulţumeşte să-şi exploateze popularitatea ca vedetă, ci îşi fructifică averea în business-ul cinematografic, sau artistul entuziast care îşi pune cu însufleţire în joc şi nume, şi avut pentru filme cu ambiţii mai înalte?

O scurtă incursiune în cariera lui Burt Lancaster actor şi producător ne-ar apropia întrucîtva de răspunsul la această întrebare.

Băiat sărac din cartierele populare ale New York-ului, Burt Lancaster a crescut în cultul răspîndit în America al forţei şi al reuşitei. A ales o poartă ce-i deschidea mai uşor calea spre succes: sportul. Titlul de campion de baseball îi asigură în mod paradoxal o... bursă universitară. Numai că diploma obţinută nu avea puteri analoage. Dintre puţinele „cariere" ce i se ofereau deocamdată se îndreaptă spre aceea de acrobat de circ. Actorul care avea să trăiască mai tîrziu în filmul *Trapez* drama propriei sale cariere zdrobite de un accident de arenă, păstrează din îndepărtata epocă a exerciţiilor sale atletice şi a turneelor în tovărăşia saltimbancilor, două bune deprinderi: aceea de a-şi supune corpul celor mai grele performanţe fizice pretinse de rol şi aceea de a se integra disciplinei unui ansamblu artistic. După accidentul care a destrămat cuplul de zburători „Lang and Cravat", Burt îşi încearcă puterile în music-hall. Chemat apoi sub arme, el străbate teatrele de război din Africa de Nord, Sicilia şi Italia meridională, unde are prilejul de a reînnoda legăturile cu cariera artistică, jucînd în faţa trupelor. Un antreprenor teatral îl remarcă şi-i oferă primul angajament pe o scenă de pe Broadway. Succesul spectacolului îi atrage şi primele angajamente la Hollywood.

Cu rolul unui uriaş care nu ştie să-şi zăgăzuiască forţa atletică, Burt Lancaster înregis-











① PAŞNICUL PASTOR DIN DISCIPOLUL DIAVOLULUI ESTE
② ACELAŞI VITEAZ LUPTĂTOR PENTRU DREPTATE ŞI INDEPENDENŢĂ, MISTERIOSUL CĂLĂREŢ NOCTURN.
③ ÎN TRAPEZ SPECTATORII NOŞTRI L-AU VĂZUT ALĂTURI DE GINA LOLLOBRIGIDA.
④-⑤ ŞI IATĂ-L ÎN REMARCABILA CREAŢIE A LUI VISCONTI LEOPARDUL. PRINŢUL DE SALINA REPREZINTĂ O CULME A CREAŢIEI INTERPRETATIVE A LUI BURT LANCASTER.

trează în filmul *Ucigaşii* (1946) prima sa „lovitură" cinematografică. Cîteva rentabile succese ulterioare îl îndeamnă să se lanseze în producţia cinematografică. Un anume curent anticonformist în rîndurile intelectualităţii americane îl determină probabil pe proaspătul „producer" să aleagă o temă deajuns de ascuţită pentru prima sa realizare independentă. Filmul *Toţi fiii mei* (adaptare după, cunoscuta piesă a lui Arthur Miller) demasca, în plină euforie a victoriei, criminala goană după profituri a negustorilor de arme. În ciuda relativului eşec comercial care i-a frînat pentru moment activitatea de producător, se poate spune că Burt Lancaster are o contribuţie la afirmarea fenomenului definit de Stanley Kramer la recentul Festival de la Moscova, drept caracteristic pentru situaţia actuală a Hollywood-ului: subminarea atotputerniciei trusturilor cinematografice, fabricante de minciuni pe peliculă, de către o producţie independentă, curajoasă, inspirată din realităţile Americii de azi. Beneficiind de relativa libertate a vedetei consacrate, Burt Lancaster a putut să-şi limiteze participarea la filmele „de acţiune" cu roluri ce mizau doar pe datele sale fizice şi să aleagă de aci înainte roluri potrivite talentului lui, alături de mari personalităţi actoriceşti, în filme semnate de cele mai de seamă nume ale ecranului american.

Încadrarea fără echivoc în noua orientare a cinematografiei americane poate fi ilustrată prin titluri de răsunet internaţional ca *Marty* sau *Discipolul diavolului*, filme produse de firma sa, cunoscute şi publicului nostru, sau prin enumerarea altor cîteva realizări în care şi-a rezervat rolul principal şi care au lansat cele mai valoroase forţe artistice ale noului val american. În *Dulcele miros al succesului* (regia A. Mackendrick) interpretează rolul unui membru al presei de senzaţie newyorkeze; în *Păsărarul din Alcatraz* (regia J. Frankenheimer), dramatică incursiune în iadul penitenciarelor americane, străbate biografia halucinantă a unui condamnat pe viaţă, iar în *Copiii aşteaptă* (regia J. Cassavetes) dă viaţă unui pedagog angrenat într-o dezbatere polemică pe tema răspunderii faţă de tînăra generaţie. Toate aceste filme i-au permis lui Burt Lancaster, personalitatea cea mai turbulentă a acestui trio, să-şi spună cuvîntul, ca producător şi interpret, în cîteva din problemele ce nelinişteşc conştiinţa omului contemporan.

Treptat, el a izbutit să impună publicului care-l îndrăgise doar pentru farmecul unui personaj specific mitologiei hollywoodiene — tînărul sănătos şi dinamic, cavalerul fără teamă al Vestului Sălbatic — o seamă de personaje cu o densitate psihologică neaşteptată, menite să tulbure dulcele confort moral al spectatorului american. Cu unele din aceste tipuri am făcut şi noi cunoştinţă. Explozii subite de umanitate, spărgînd masca împietrită a acrobatului traumatizat de un accident profesional (în filmul *Trapez*) sau revelaţia uimitoare a omului de acţiune dincolo de cumpătarea şi blîndeţea pastorului Anderson (în *Discipolul diavolului*); neobosita alternare între cinismul farsorului, candoarea poetului şi amărăciunea ratatului *(Omul care aduce ploaia)*, într-un cuvînt arta lui Lancaster pare să constea în surpriză, în răsturnarea aparenţelor.

Fascinantul personaj al prinţului Salina, eroul filmului *Leopardul* realizat de Luchino Visconti, îi dă actorului american ocazia de a depăşi performanţele de pînă acum. În amara şi ascuţita luciditate cu care don Fabrizio asistă la declinul lumii sale, actorul pare să fi adus nota de umor şi vitalitate ce-i sînt comune cu personajul şi care învăluie într-o mască de elegantă rezervă drama neliniştii interioare.

Personalitate ieşită din comun printre cineaştii Hollywood-ului, Burt Lancaster aparţine acelei generaţii de artişti americani din ale căror frămîntări şi căutări va izbucni cîndva scînteia înnoirii. În ceea ce priveşte atitudinea sa politică: artistul a participat recent la marşul de protest împotriva discriminării rasiale de la Washington.

Ana ROMAN

Burton Stephen Lancaster s-a născut la 2 noiembrie 1913 la New York. Apare pe arena unor circuri într-un duo acrobatic. Debutează pe scenă în 1946 în comedia „Un apel de vînătoare". Şi pe ecran cu *Ucigaşii* (Robert Siodmark — 1946). A interpretat peste 30 de roluri de film. Premii de interpretare: Oscar-1961 *(Elmer Gantry)* şi Cupa Volpi — Veneţia 1962 *(Păsărarul din Alcatraz)*.



O MINUNATĂ OPERĂ DEMASCATOARE: MÎINILE PE ORAŞ, DISTINSĂ CU MARELE PREMIU „LEUL DE AUR"

VENEŢIA '63

Corespondenţă specială pentru revista „Cinema" de J. PLAZEVSKI



1 FRANÇOISE PREVOST, EROINA FILMULUI O TENTATIVĂ SENTIMENTALĂ, REALIZAT DE PASQUALE FESTE CAMPANILE ŞI MASSIMO FRANCIOSA.

2 DALIAH LAVI ÎNTR-O SCENĂ DIN DIAVOLUL, ÎN CARE BRUNELLO RONDI DEZVĂLUIE MENTALITATEA ÎNAPOIATĂ DINTR-UN SAT ITALIAN.

3 „FRUMOASA LOLLOBRIGIDA" A DOVEDIT ÎN MAREA NEBUNĂ CĂ ESTE ŞI O BUNĂ ACTRIŢĂ, SENSIBILĂ ŞI SPIRITUALĂ.

4 WIESLAW ZDORT ESTE OPERATORUL FILMULUI POLONEZ TĂCEREA, CARE A CREAT ACEST ADMIRABIL CADRU ÎN FILMUL REGIZAT DE KAZIMIERZ KUTZ.



Festivalul de la Veneţia se termină de obicei în septembrie şi este ultimul festival de filme artistice al anului. Veneţia reprezintă cea mai veche manifestare a genului, purtînd, în acest an, numărul de ordine „douăzeci şi patru". Era în 1932 cînd s-au prezentat la prima competiţie internaţională din oraşul italian filme din diferite ţări şi cînd cineastul sovietic Nikolai Ekk a fost declarat drept cel mai bun regizor pentru filmul *Drumul vieţii*, iar actorul american Frederic March — cel mai bun actor.

De atunci, multe s-au schimbat în lume. Chiar şi în cinematografie. S-au înmulţit festivalurile, dar numărul lor este invers proporţional cu calitatea. În ultima vreme, direcţia Festivalului de la Veneţia a trebuit să opereze o serie de schimbări în profilul festivalului pentru a-i putea menţine prestigiul.

De data aceasta director al festivalului n-a mai fost un factor administrativ descurcăreţ, ci eminentul teoretician, profesorul de filmologie la Universitatea din Pisa, Luigi Chiarini. Omul de opinie nu s-a declarat mulţumit cu concluziile marilor case producătoare, nu s-a ascuns în spatele anonimelor „comisii de selecţionare", ci şi-a luat personal răspunderea pentru toate filmele prezentate la concurs. Şi deşi Veneţia se găseşte ultima în ordinea calendaristică, multe filme bune fiind trimise altor festivaluri anterioare, Chiarini a reuşit să ne prezinte o selecţie fără puncte slabe. Nouă ţări au trimis aci 32 de filme, în concurs au intrat numeroşi tineri regizori, ceea ce a adus o notă de prospeţime festivalului.

Filmele ţărilor socialiste

Cinematografia socialistă a fost reprezentată la Veneţia în primul rînd de cineaştii sovietici. Coautorul neuitatului *Serioja*, Igor Talankin, a concurat cu filmul *Prologul*, o demonstraţie a tăriei şi sănătăţii morale a tineretului sovietic în timpul Marelui Război de Apărare a Patriei. Excelentele secvenţe, ca lecţia balerinelor refugiate din Leningrad, ţinîndu-şi cursul într-o curticică cît un coteţ sau scena în care un băiat de paisprezece ani, epuizat şi flămînd, care pentru că întîrziase cîteva ore (frînt de oboseală — adormise) la fabrica de avioane, este ameninţat de curtea marţială, se definesc printr-un bun stil al realismului sovietic. Filmul a obţinut pe merit Premiul Special al juriului. Păcat doar că cele două istorisiri ale Verei Panova, din care se compune scenariul, nu s-au omogenizat suficient pe ecran.

Într-un anumit sens mi s-a părut mai bun filmul lui Iuri Ozerov *Marele drum*, mai unitar, deşi poate nu destul de „festival". Este vorba de biografia remarcabilului scriitor ceh, creatorul personajului Svejk, Jaroslav Hasek.

Participarea Cehoslovaciei a fost mai modestă. *Feriga de aur*, legendă istorică, realizată de cel mai bun creator ceh, Jiri Weiss, a demonstrat încă o dată abilitatea regizorală a autorului. Totuşi filmul nu angajează sentimentele spectatorului şi rămîne o operă solemnă şi academică.

În filmul polonez *Tăcerea* de Kazimierz Kutz e vorba de un orfan orbit de explozia unei grenade rătăcită după război, pe care o intrigă josnică îl determină să devină atentator al vieţii parohului din orăşel. În centrul atenţiei realizatorilor a stat drama de conştiinţă a preotului, care, deşi cunoaşte adevărul, nu-l acuză, dar nici nu-l apără pe băiat. Regizorul a sporit toate efectele sonore în conformitate cu sensibilitatea specifică orbului; chiar şi peisajele sînt zgîrcit descrise, în contraste de alb-negru. Problematica filmului polonez a determinat atacurile unei părţi din presa italiană, care l-a acuzat de anticlericalism tendenţios; publicul festivalului l-a primit însă cu interes.

Italienii, consecvenţi temelor sociale

Fără discuţie că învingătorii de la Veneţia (aceiaşi ca la Cannes, Moscova, Berlin, Mar del Plata, San Sebastian, Locarno) rămîn italienii. Marele Premiu „Leul de Aur" a fost obţinut, pe bună dreptate, de pamfletul politic al lui Francesco Rosi: *Le mani sulla citta (Mîinile pe oraş)*. Filmul se referă la unul din numeroasele scandaluri edilitare, arătat însă nu ca o afacere ambiguă a speculanţilor, ci ca o combinaţie pusă la cale şi protejată de consilierii municipali ai partidelor de dreapta. Acţiunea începe cu o catastrofă edilitară de mare efect spectaculos. Cercetările nu dau la iveală pe vinovaţi, ci doar mecanismul perfect uns al îmbogăţirii pe spinarea societăţii. Rosi a localizat într-adins acţiunea la Neapole, în sudul retrograd, dar a ales ca erou un consilier democrat ce luptă cu conspiraţia. Sfîrşitul filmului este în aparenţă pesimist: conspiraţia afaceriştilor, care tind să realizeze profituri imense, triumfă. Şi aceasta sub haina „legalităţii". Dar *Mîinile pe oraş* demonstrează protestul crescînd al maselor, filmul lăsînd să se întrevadă că afacerea următoare nu va putea trece aşa de uşor peste opinia publică. O minunată operă demascatoare!







Mai puţin succes a avut tînărul regizor Gregoretti, care a prezentat la Veneţia *Omicron*. Subiectul e original. Un locuitor de pe altă planetă face investigaţii pe Pămînt, împrumută trupul unui simplu muncitor şi învaţă treptat funcţiile — străine lui — ale organismului omenesc. Din păcate, filmul se împotmoleşte în aluzii filozofice, ceţoase. Al treilea film italian din concurs, *Marea nebună* al lui Castellani, cu Lollobrigida şi Belmondo, povesteşte anecdote pitoreşti despre marinarii genovezi, într-un ton hazliu, mucalit.

Restul filmelor italiene prezentate în concursul debutanţilor trădează mai degrabă facilitatea regizorală decît preocuparea pentru o problematică umană şi socială profundă. Trebuie menţionat însă *Misterele Romei*, film-anchetă în stil de reportaj, realizat de o echipă de 14 regizori, sub conducerea „părintelui neorealismului", Ce-



sare Zavattini. Filmul este pasionant sub aspectul problemelor contemporane pe care le abordează, dar felul în care se pun aceste probleme mi s-a părut cîteodată indiscret și lipsit de tact.

Francezii experimentează în continuare

Franța, rivalul cel mai de temut al cinematografiei italiene, a reușit să șteargă amintirea „înfrîngerii pe propriul teren" de la Cannes, în primul rînd prin *Feu follet* al lui Louis Malle și prin excepționala creație actoricească a lui Maurice Ronet. E vorba de povestea sinuciderii unui alcoolic suferind de spaima în fața vieții, spaimă destul de obișnuită în anumite sfere. Trebuie să recunosc că de obicei scenariile cu bogătași trîndavi, care se lamentează steril, mă impresionează negativ. Aici lucrurile s-au petrecut altfel. Filmul lui Malle reușește să ne convingă de faptul că pentru acest gen de oameni deznodămîntul fatal e inevitabil. Regizorul a „mobilat" anturajul lui Alain cu o asemenea menajerie omenească din dușmănosul și recele Paris, încît apare limpede că nu există nimeni și nimic care să-l rețină în viață pe intelectualul dezaxat.

Personal, am mari rezerve asupra ultimei creații a lui Alain Resnais, *Muriel*. Mi se pare că regizorul francez uzează de formule pretențioase, voit ingenioase, pentru a susține cu superficialitate cîteva adevăruri simple.

O notă de umor inteligent au adus „drageurile cu piper" ale lui Jacques Baratier, o satirizare modernă a „cinematografului-adevăr", sortită să dezmintă naiva credință că oricine posedă un aparat de filmat poate realiza un film.

Anglo-saxonii și alții

Din ce în ce mai des, cinematografia engleză ne rezervă surprize. „Tom Jones", roman din secolul XVIII de Henri Fielding a fost adaptat ecranului de Tony Richardson, conducătorul orientării sociale și realiste, desfășurate de mișcarea „tinerilor furioși". Romanul s-a dovedit a fi un bun material pentru un film foarte modern, bazat pe o regie care ironizează cu inteligență exaltările romantice ale personajului clasic. Rolul lui Tom Jones e susținut de Albert Finney (premiat pentru cea mai bună interpretare). Mai puțin strălucitor în formă, dar poate mai interesant prin ceea ce demonstrează, este *Billy mincinosul* de John Schlesinger. „Young angry man", personajul răsfățat al tinerei literaturi engleze, se găsește aici curajos demascat.

Americanii au prezentat trei filme, dar numai unul (*Hud* al lui Martin Ritt, o istorioară destul de leșinată cu conflictul dintre generații plasat într-o mică fermă) a fost prezentat de Hollywood. Mult mai interesantă mi s-a părut realizarea unei case independente newyorkeze, *Lumea rece* de Shirley Clark, un studiu îndrăzneț al cartierului negrilor din New York, studiu conceput într-o tonalitate neliniștitoare de contraste alb-negru, sugerînd starea de spirit a eroului, un băiat de cincisprezece ani, pe cale să devină șef de bandă, cu „casse-tête" și cuțit. În această plastică ostentativă a filmului, în încețoșarea culorilor se ascunde uneori o tendință naivă. În schimb, e foarte matură demascarea abuzurilor albilor ce au suspendat față de negri libertățile care în Constituție sunau foarte frumos. De aceea, negrii încep să-și facă singuri dreptate instaurînd noi norme de procedură.

Merită să fie menționați și spaniolii, dintre care J.A. Bardem, cu filmul *Niciodată nu se întîmplă nimic*, L. Berlanga cu comedia amară *Călăul* (Premiul criticii internaționale FIPRESCI).

De data aceasta japonezii au decepționat: marele Kurosawa a prezentat doar un film polițist, iar Kaneto Shindo, după excelenta *Insulă*, a creat tragedia patetică *Omul*, despre niște epave rătăcitoare pe ocean, în cadrul unei acțiuni colorate de misticism.

În încheiere, două însemnări pe teme romînești: la expoziția paralelă a cărții și presei cinematografice, revista „Cinema" a ocupat un loc onorabil în secția periodicelor, trezind curiozitatea prin excelenta sa prezentare grafică. Afară de aceasta, la adunarea generală anuală a Federației criticii internaționale (FIPRESCI), Romînia și Bulgaria au fost primite în mod solemn în rîndurile membrilor.

J. PLAZEWSKI











(5) FANTEZIA ȘTIINȚIFICO-FANTASTICĂ OMICRON ÎL ADUCE PE RENATO SALVATORI ÎN ROLUL UNUI... ROBOT. IATĂ-L ALĂTURI DE ROSEMARY BAXTER.

(6) J.A. BARDEM A PREZENTAT LA VENEȚIA FILMUL NICIODATĂ NU SE ÎNTÎMPLĂ NIMIC CU CORINNE MARCHAND ȘI ANTONIO CASAS.

(7) MARIA SCHELL (GERVAISE ȘI O VIAȚĂ) ÎN FILMUL PREZENTAT LA VENEȚIA, COMEDIA WHISKY ȘI SOFA.

(8) CLAUDIA CARDINALE, PRIN REALIZAREA EI DIN FATA LUI BUBE ADAUGĂ REUȘITELOR ANTERIOARE UN NOU SUCCES.

(9) PENTRU ROLUL „BILLY MINCINOSUL" DIN FILMUL CU ACELAȘI NUME A FOST ALES TOM COURTENAY.

(10) MAURICE RONET, VEDETA RECENTULUI PREMIU SPECIAL DE LA VENEȚIA FEU FOLLET.

cinema

CINECLUB

„CUTEZĂTORII“ BRAŞOVENI

1963, al şaselea an de activitate, le-a adus cineclubiştilor de la uzina „Tractorul" locuinţă nouă. 3 încăperi largi (una destinată laboratorului, alta devenită loc pentru filmările interioare, în sfîrşit, a treia, camera pentru discuţii) asigură cineclubiştilor bune condiţii pentru o activitate creatoare susţinută. Se poate spune că cineamatorii se află în faţa unei noi etape de lucru.

Cu cîţiva ani în urmă, cînd experienţa lipsea şi se căutau încă drumuri, un grup de entuziaşti muncitori şi tehnicieni de la uzina „Tractorul" (pe drept cuvînt „Cutezătorii") au hotărît înfiinţarea unui cineclub. „Motorul" cineclubului braşovean a fost tehnicianul Elefterie Voiculescu (ajutat, cîtva timp mai tîrziu, de inginerul Simion Săpunaru).

La meritul pionieratului în materie de cineamatorism naţional, merit care revine cineclubului braşovean şi celui timişorean de la Clubul muncitoresc „16 Februarie 1933" (ultimul şi-a început activitatea în perioada de sfîrşit a lui 1958) „Cutezătorii" au adăugat o susţinută activitate orientată spre cultura cinematografică. În 1959 în cadrul cineclubului s-a predat un succint A.B.C. cinematografic. Cele cîteva expuneri, avînd ca sursă de informare volumele de specialitate ale lui Georges Sadoul şi Carlo Lizzani, au prezentat arta filmului de la naşterea ei pînă la cinematograful panoramic. Ceea ce ni se pare interesant şi folositor pentru alte cinecluburi este faptul că expunerile nu au fost însoţite de proiectarea integrală a unui film, ci de fragmente (o bobină sau chiar mai puţin) din cîteva filme reprezentative pentru tema expusă. Acest lucru a fost posibil numai datorită unui sprijin permanent din partea Arhivei naţionale de filme.

În intervalul 1960—1961 la cineclubul „Cutezătorii" au continuat prelegerile şi vizionările. Filmele lui Eisenstein, Pudovkin, Clair, Chaplin, De Sica, Rosellini au prilejuit dezbateri pasionante între cineamatori. Cei de la „Cutezătorii" s-au arătat interesaţi şi de întîlnirile cu cineaştii noştri. I-au vizitat Ion Popescu Gopo, Lucian Bratu (care şi-a prezentat *Secretul cifrului*), A. Blaier.

Dar de aproape un an şi jumătate aici se cam bate pasul pe loc în materie de cultură cinematografică. Discutînd cu unul din conducătorii cineclubului am aflat că în acest ultim interval, deşi secţia de creaţie a cineclubului n-a rămas inactivă (în 1962 s-au realizat cinci filme de scurt metraj), nu s-a mai făcut nimic pentru masa largă de iubitori ai cinematografului din uzină (la expunerile din anii 1959—1961 erau întotdeauna peste 150 de auditori). Mi s-a explicat că nici Arhiva naţională n-a mai răspuns în ultima vreme cu aceeaşi promptitudine solicitărilor cineclubului. Oricare ar fi însă cauza, cineclubul „Cutezătorii" (şi comitetul sindical care-i coordonează activitatea) trebuie să revină în cel mai scurt timp la îndrumarea temeinică, organizată, a spectatorilor de film din uzina „Tractorul". Numai aşa îşi va justifica pe deplin rostul său în cadrul activităţilor culturale din întreprindere.

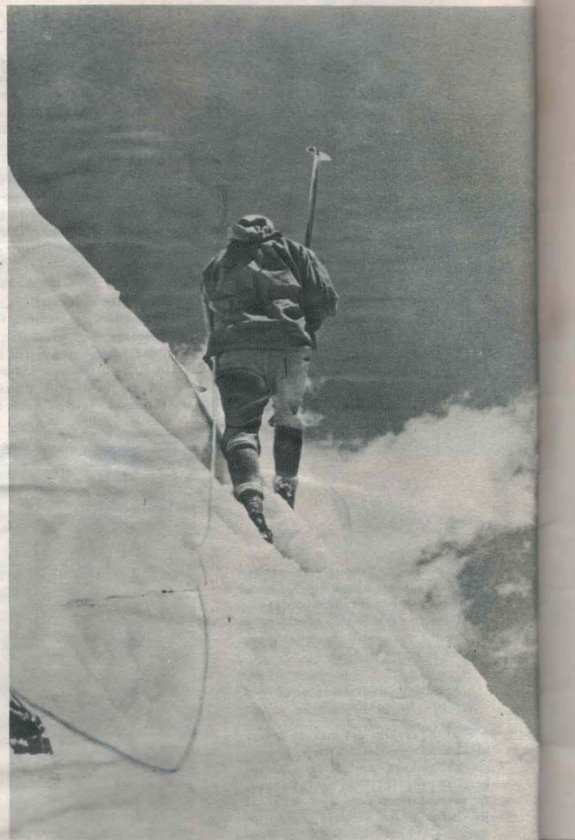
Al. RACOVICEANU

P.S. Despre filmele cineclubului, într-un alt material.

A C I N — Uniunea scriitorilor

Născută din necesitatea de a stimula şi a face mai rodnic interesul scriitorilor pentru arta ecranului, Comisia de dramaturgie cinematografică a Uniunii scriitorilor poate să ajute efectiv Consiliul Cinematografiei şi studiourile noastre în realizarea şi promovarea în producţie a unor scenarii de valoare, să afirme, în strînsă colaborare cu Asociaţia cineaştilor, o opinie autorizată în privinţa lucrărilor propuse a fi transpuse pe peliculă, după cum are posibilitatea, cu ajutorul Bibliotecii ACIN, al Direcţiei difuzării filmelor şi al Arhivei de filme, să faciliteze contactul sistematic al scriitorilor cu literatura de specialitate şi cu realizările de seamă ale cinematografiei mondiale.

Inspiră speranţe propunerile care s-au făcut încă de la prima şedinţă a comisiei: constituirea unui grup de lucru format din cîţiva scriitori care să-şi asume sarcina de a urmări asiduu presa şi apariţiile editoriale, aducînd periodic în discuţie idei şi teme, lucrări sau fragmente de lucrări literare capabile să intereseze producţia de filme, tipărirea unui ciclu de scenarii originale şi străine, consultarea portofoliului de scenarii al studioului şi discutarea lui etc.



„CUCERIREA EVERESTULUI“

— De ce escaladăm Everestul?

— Pentru că există! (Acest răspuns al celebrului alpinist himalaian Miller este citat cu patos de către realizatorii filmului englez *Cucerirea Everestului*.

Raportată la altitudinea de peste 8 600 metri ai celui mai înalt pisc din lume, pelicula de două mii de metri, semnată de Thomas Stobert (filmări la înaltă altitudine George Low), rămîne deficitară nu numai sub raportul măsurii metrice. O lipsă de încărcătură emoţională, capabilă să răspundă emoţiei marelui asalt, transformă eroismul grupului internaţional de alpinişti care au înfipt pe culmea superioară a Himalaiei steagurile a patru ţări, într-o ascensiune cu oarecari riscuri, cu oarecari greutăţi, cu ceva vijelii şi avalanşe, prezente mai mult în banda sonoră a filmului decît în imagine, şi cu un efort fizic mai impresionant la hamalii sherpasi (munteni din Nepal) puşi să caţăre pe pieptii giganticului munte 15 tone de materiale „expediţionare", decît la alpiniştii „titraţi" din Anglia, Scoţia, Germania şi Noua Zeelandă.

Nimic de reproşat alpiniştilor care, în ciuda unor greutăţi supraomeneşti — ce păcat că în film nu prea le vedem! —, şi-au făcut datoria. Mai mult ar fi de reproşat cineaştilor care, deşi s-au căţărat pînă la peste opt mii de metri — efort meritoriu — n-au fost totuşi la înălţimea temerarilor alpinişti. Documentarul englez nu depăşeşte nivelul unui bun film de amatori. Pe alocuri peisajul sălbatic de gheaţă şi piatră al verticalelor Himalaiei îl saltă peste nota comună, dar, dincolo de cîteva secvenţe în care abundă cadre de certă plasticitate, operatoria alpinistică turnată pe versanţii Everestului nu marchează nici o performanţă în cinematografia genului. Cu ceva mai multă economie de peliculă şi sobrietate de redactare s-ar fi putut scoate un film de 15-20 de minute cu certe calităţi instructive.

Pentru alpinişti şi pentru amatorii de descripţii geografice fără prea multe pretenţii faţă de amănuntul şi exactitatea ştiinţifică, *Cucerirea Everestului* poate fi o peliculă agreabilă.

I. G.





IAT-O PE BRIGITTE SUSȚINÎND CU VERVĂ ȘI INTELIGENȚĂ ROLUL FETIȘCANEI AJUNSĂ „EROINĂ FĂRĂ VOIE". ALĂTURI DE UN ALT PORTRET SATIRIC REUȘIT — „PAPA SCHULTZ".

„Babette pleacă la război"

Cînd în 1959 Christian Jaque o solicita pe Brigitte Bardot pentru rolul titular din *Babette pleacă la război*, chiar dacă presa de specialitate nu semnala pentru actriță „marele rol al carierei", se discuta cu o oarecare insistență despre „o nouă B.B." (pe care spectatorii aveau s-o descopere în *Adevărul* lui H.J. Clouzot). Chiar dacă Brigitte Bardot nu este nici mai mult nici mai puțin frumoasă decît alte actrițe franceze, și, de asemenea, nici mai mult nici mai puțin talentată decît acestea totuși ea este, așa cum o numesc criticii de film parizieni: „un caz încîntător și adorabil". Christian Jaque spunea, în timp ce lucra cu Brigitte Bardot la *Babette* că este „... minunat de intuitivă în domeniul cinematografiei. Cînd în timpul filmării declară că nu simte prea bine ceea ce joacă, trebuie să recunoști că într-adevăr are dreptate".

Filmul francez cuprinde în distribuție alături de Brigitte Bardot pe Jacques Charier, Ronald Howard, Hannes Mesener, Pierre Dux, și Noel Roquevert.

Brigitte Bardot are în *Babette* o creație demnă de reținut. Actrița susține cu vervă o partitură dificilă, chiar dacă aceasta nu se întinde pe un registru prea amplu. O franțuzoaică tînără care printr-un întreg concurs de împrejurări ajunge la Londra, unde întîlnește un ofițer al armatei franceze libere și, totodată, pe șeful serviciului „războiului psihologic" al armatei engleze.

Parașutată în Franța, Babette se instalează chiar în hotelul în care lucrează statul-major hitlerist și pînă la urmă îl răpește pe strategul nazist von Arenberg ca într-un veritabil film polițist. Filmul este punctat savuros cu un umor de calitate, Babette fiind o sui-generis agentă de informații. Este, într-adevăr, o postură cu totul neașteptată pentru Brigitte Bardot, distribuită anterior copios în pelicule erotice cu orice preț.

Comedie ușoară și agreabilă, *Babette pleacă la război* are virtuți apropiate de vodevil, pe care însă realizatorul le-a dorit net superioare. Și a reușit în multe din secvențele sale satirice cu cîteva caricaturi ale unor ofițeri fasciști, de o vervă ascuțită.

A. C.

ci ne ma

FILME NOI

IMAGINE DIN REPORTAJUL CINEMATOGRAFIC REALIZAT CU PRILEJUL ASCENSIUNII ISTORICE CUCERIREA EVERESTULUI

BRIGITTE BARDOT APARE ÎN COMEDIA LUI CHRISTIAN JAQUE ALĂTURI DE TÎNĂRUL INTERPRET JACQUES CHARIER ASTĂZI O SPERANȚĂ CERTĂ A CINEMATOGRAFIEI FRANCEZE.



„Jurămîntul soldatului Pooley"

Întîmplări din cel de-al doilea război mondial au fost punctul de plecare a nenumăratelor producții cinematografice emoționante. Oamenii care făcuseră războiul, sau cei care-i trăiseră consecințele în spatele frontului, se regăseau în filmele eroice ale primilor ani de după încheierea ostilităților sau în evocările psihologice de mai tîrziu.

Jurămîntul soldatului Pooley aparține ultimei categorii. Coproducția germano-engleză redă, nu fără intervenția ficțiunii, fapte petrecute, se pare, aievea. În timpul războiului un grup de prizonieri englezi (aproape 100) a fost mitraliat din ordinul unui ofițer SS. Doar doi supraviețuiesc crimei: Bill Carter și Albert Pooley. Filmul începe, de fapt, de la acest punct. Crima petrecută sub ochii lor declanșează în cei doi eroi un complex proces de conștiință. Filonul psihologic este permanent urmărit de regizorul Kurt Jung Alsen. Deși intervin elemente care ar fi putut duce la o tratare spectaculoasă, cu scene de efect, *Jurămîntulsoldatului Pooley* rămîne o dezbatere sobră, aproape un film-anchetă. Consecvența cu care caută soldatul Pooley (rămas — prin uciderea lui Bill — singur) să descopere adevărul, este plină de semnificație. Filmul vrea să amintească lumii datoria de a nu lăsa nepedepsit nimic din ceea ce, în timpul teroarei fasciste, a jignit demnitatea, numele de *om*. Soldatul schilod, care parcurge în baston lagăr după lagăr, pentru a-l afla pe ofițerul asasin, devine un simbol. Reușita sa satisface dorința de dreptate a oricăruia din spectatorii aflați în sală.

Jurămîntul soldatului Pooley este și din punct de vedere cinematografic o lucrare izbutită. Regizorul s-a străduit să lase peste tot impresia de obișnuit, de cotidian al războiului. În acea atmosferă ternă, crima pare și mai monstruoasă. Nici un moment nu pare artificios. Chiar și atunci cînd găsim episoade care seamănă (fără a copia) cu altele din filmele de acest gen. Caracterul oarecum solemn al gesturilor (băutul apei, mersul etc.), caracter stabilit de împrejurările războiului, duce la secvențe de o impresionantă frumusețe plastică.

Poate că o anume manieră de relatare, prea obiectivă, nu stabilește un contact foarte emoțional cu sala. Dincolo de această răceală aparentă, integritatea caracterului soldatului Pooley te cîștigă. Prin intermediul acestui erou, filmul își transmite din plin mesajul.

Al. R.

■ CINEMA revistă lunară de cultură cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă. ■ Redactor-șef: Ioan Grigorescu, Macheta: Vlad Mușatescu ■ Coperta I: Victor Rebengiuc — Coperta IV: Susan Strasberg — foto — I. Hananel. ■ Redacția și administrația: București — Bulevardul 6 Martie nr. 65 ■ Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. ■ Tiparul executat la Combinatul Poligr fic „Casa Scînteii" — București ■ Exemplarul 5 lei ■

41.017

cinema
nr:9
revistă lunară de cultură cinematografică



Actriţa americană SUSAN STRASBERG, interpreta Annei Franck cît şi a unor roluri din filmele Capo, Picknick şi Aventura unui om tînăr, ultimul realizat după o nuvelă de Hemingway, a fost surprinsă de fotoreporterul nostru I. Hananel, semnînd autografe în timpul Festivalului filmului de la Moscova.